





Ueber Künstler und Kunstwerke

Herman Friedrich Grimm

ÜBER

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ERSTER JAHRGANG

MIT FÜNF PHOTOGRAPHIEEN

BERLIN
FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG
(HARRWITZ UND GOSSMANN)
1865.

INHALT.

MAI — JUNI.

Gedichte Michelangelo's, herausgegeben von Guasti. — Verschiedene Codices als Grundlage der Ausgabe. — Ungenügende Benutzung des Codex Vaticanus. — Das Sonett 'Giunto' nicht an Vasari gerichtet. — Gedicht an Florenz. — Nachträge zu dem Aufsatze über Foggia. — Benutzung Cicognara's durch neuere Autoren. — Cicognara's bedenkliche Methode. — Bildnifs Friedrich II. — Die Säule von Gaeta. — Facsimiles Raphaelischer Zeichnungen in Oxford. — Unächte Namensschrift Raphaels. — Der Engel Michelangolo's in San Domenico in Bologna. (Mit einer Photographie.) — Hat Michelangelo auch den San Procolo in Bologna gearbeitet? — Das Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni in Venedig. — Reisebericht des Felix Fabri aus Ulm und sein Besuch in Venedig 1483. — Vasari's und Sansovino,s Verschweigen Leopardi's. — Leopardi's Grabmal. — Verocchio's und Leopardi's Antheil an der Statue.

JULI — AUGUST.

Goethe und Albrecht Dürer. — Deutsche Kunstanschauung. — Goethe's Kenntnifs der Kunstgeschichte. — Irrthum in Betreff Dürer's. — Dürer's erste Reise nach Venedig 1494. — Briefe an Pirkheimer von Venedig 1506. — Dürer und Gianbellin. — Dürer als Anhänger Mantegna's. — Umschwung in Dürer's Anschauungen 1506. — Meister Jacob, Jacob Walch, Jacopo da Barbari, der Meister des Caduceus: dieselbe Person. — Graf Philipp von Burgund in Rom und Venedig. — Barbari's Gemälde in Augsburg und Weimar. — Rosenkranzfest im Kloster Strahow. — Dasselbe Werk in Lyon. — Vergleichung der Werke. — Beides Originale von Dürer's Hand; das Lyoner das frühere. — Bedeutung des Gemäldes. — Ramusios's Gedicht über die Loredanischen Rosen. — Goethe in Bologna und Rom. — Unbeachtetes Werk Dürer's in Neapel. — Was hielt Goethe und Dürer ab in Italien zu bleiben? — Vorschlag das Strahower und Lyoner Gemälde copiren zu lassen. — Der auf dem Britischen Museum vorhandene Brief Dürer's an Pirkheimer. — Raphael's Arbeit im Vatican. — Die Camere della segatura.

SEPTEMBER — OCTOBER.

Polemik über die Medicaeergräber Michelangelo's in San Lorenzo zu Florenz. — Charakter Giuliano's, Herzog von Nemours. — Vasari im Atelier Michelangelo's. Raphael's angebliches Portrait Giuliano's. — La bella Visconti in Besitz des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau. — Lebensgrofses Crucifix von Dürer in Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel. (Mit einer photograph. Tafel.) — Artikel der Indépendance Belge über moderne Kunstsammlungen.

NOVEMBER — DECEMBER.

Campori's Notizie inedite. — Raphael melancholisch. — Briefe Raphael's an Giuliano Leno. — Bau des St. Peter in Rom. — Darauf bezügliche unedirte Contrakte. — Lionardo's Statue des Francesco Sforza. — Lionardo's Ankunft in Mailand. — Sonett Michelangelo's an Vittoria Colonna. — Index.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. I. Januar. 1865.

Indem ich es unternehme eine Zeitschrift über bildende Kunst zu begründen, gebe ich die Zwecke an welche ich im Auge habe.

Meine Absicht ist nicht, Einfluſs ausüben zu wollen auf die Thätigkeit der heutigen Maler oder Bildhauer.

Sollte einmal der Name lebender Künstler genannt werden, so kann es nur geschehen weil ihre Schöpfungen im Hinblick auf bereits historisch gewordene Richtungen der Kunstgeschichte wichtig oder unumgänglich erscheinen, auch vielleicht weil sie zu dem Geschmacke des Tages in Gegensatz stehen: Rathschläge jedoch zu geben oder mit Lob und Tadel das zu nennen was die neueste Arbeit hervorbringt, soll grundsätzlich vermieden bleiben.

Dies nun nicht aus willkührlicher Selbstbeschränkung; etwa um gegen die Erzeugnisse der neuesten Kunst stillschweigenden Widerspruch zu erheben, sondern auf Grund von Erwägungen, deren Richtigkeit einleuchten muſs.

Es ist unmöglich sich einem Kunstwerke in völliger Objektivität gegenüberzustellen. Immer wird der eigne Charakter, meistens sogar die Stimmung entschiedenen Einfluſs äuſsern: die Arbeit entweder anziehen oder kalt lassen. Im erstern Falle möchte man dann, trotz aller Einwürfe der prüfenden Vernunft, loben was zu loben ist; im zweiten, bei aller Gerechtigkeit, lieber zuerst tadeln was am nächsten dazu sich bietet. Beide Lagen des Geistes aber sind mit ruhig wissenschaftlicher Betrachtung der Dinge unvereinbar.

Partei wird man immer ergreifen freilich. Die zurückliegendsten Thaten längst verstorbener Generationen können nicht erzählt werden ohne daſs die Leidenschaft des Tages eine wenn auch noch so leise Färbung darübergösse; jedoch bei Betrachtung der vergangenen Dinge ist es erlaubt, im voraus zu bekennen auf welcher

Seite man stehe, und die Möglichkeit bleibt offen, von der einmal bekannten Stellung aus frei zu reden und rückhaltslos Zustimmung oder Bedenken in schlichten Worten auszusprechen.

Wie aber sollte Lebenden gegenüber eine solche Unumwundenheit gestattet sein?

Man erwäge, was 'Urtheil' sagen will. Nicht ein hin- und herreden über Nebendinge, ein halbaussprechen des einen, halbverschweigen des andern: urtheilen heifst, scharf in's Auge fassen was wirklich die lebendige Mitte des Werkes oder des Charakters seines Urhebers bildet, und ohne Rücksicht auf Personen oder Verhältnisse zu erkennen geben welchen Rang man ihm anweist. Wer hätte den Muth, dem besten Freunde im geheimsten Vertrauen ganz offen Alles zu sagen was er über ihn denkt? Es müsten grausame Dinge ausgesprochen werden, wollte man die Gedanken voll zu erkennen geben die man hegt im Anblicke dessen was durchschnittlich auf dem Markte des Lebens zu Tage kommt.

Es giebt Werke welche ein Künstler mit dem Bewustsein hergiebt dafs sie mifslungen seien — soll das der grofsen Menge gesagt werden? Es tritt fast bei der Mehrzahl derjenigen welche auf geistige Production angewiesen sind (und folglich sich von ihr abhängig gemacht haben) der Augenblick ein, wo sie nicht weiter vorrücken, wo ihre geistige Jugend ein Ende hat gleichsam, sie sich selbst zu wiederholen beginnen und im Stillen fühlen dafs sie was hinter ihnen liegt weder übertreffen, ja jetzt nicht einmal mehr erreichen könnten — soll man zu verstehen geben, der Moment sei eingetreten bei einem Künstler? Jeder producirende Geist hat eine gewisse Seite auf der seine Stärke liegt, eine andere wo seine Mittel beschränkt sind — soll man das hervorheben und die mifsglückten oder gelungenen Versuche aufdecken, mit denen er die Stärke zu benutzen, die Schwäche zu verdecken bemüht war? in einem Portrait das zur Zufriedenheit der Besteller vollendet worden ist, Zeichenfehler nachweisen? in einem historischen Bilde bei den besten Figuren heimliche Nachahmung? in einer Landschaft Nachbenutzung bekannter Farbenrecepte? Oder, was das allerschlimmste wäre: soll man reden von offenbarem oder schlecht übertünchtem Mangel an allgemeiner Weltbildung, die doch Niemanden, wenn er in irgend etwas auf höhere Geltung Anspruch machen will, erlassen werden kann, und der so oft aus Gemälden und Statuen herausleuchtet?

Denn kein Mittel giebt es, diesen Mangel zu verbergen. Soll man bei jeder Gelegenheit auf den ganzen Jammer des jetzigen Kunstwesens zurückkommen, dessen Ursachen sich wohl verschweigen, gewiſs aber niemals verkennen lassen? Ich habe immer nur zwei Erfahrungen gemacht: entweder die Künstler wuſsten selbst am besten was ihnen gelungen oder nicht gelungen war, und wer es ihnen öffentlich sagte, belehrte sie durch keine unerwartete Neuigkeit; oder es kam ihnen gar nicht darauf an die Wahrheit zu hören, sie wollten überhaupt nur des Absatzes ihrer Werke wegen öffentlich rühmend genannt sein. Dieser Standpunkt (der des Handwerkers) ist heute allgemeiner als man glaubt. Er kann hier natürlich nur der Vollständigkeit wegen in Betracht kommen.

Die einzige Art einem Künstler in Beurtheilung seiner Arbeiten wohlzuthun und zu nützen, ist, wenn sie uns erfreuen, diese Freude ihm im Vertrauen so schön als möglich auszudrücken.

Und im Grunde, was kann ein Künstler mehr verlangen daſs ihm zu Theil werde? Es mag der Genius dem Genius begegnen und einer den andern begreifen, erkennen und in allen seinen Intentionen verfolgen: das sind glückliche Zufälle, Geschenke der Vorsehung. Niemals aber wird die Gelehrsamkeit sich zu Höherem erheben, als das zu betrachten was bereits gethan worden ist, nie das schaffen oder schaffen helfen was noch gar nicht zum Vorschein kam. Das aber ist das Eigentliche der Kunst: hervorzubringen was Niemand vorhersah. Das muſs der Künstler selbst thun, einsam, ohne Hülfe, ohne irgend den Beistand anderer Kräfte als seiner eigenen. Und wenn es ihm gelang — wer sagt es ihm am schönsten? das eigene Bewuſstsein; und wenn er sonst noch Zeugen dafür bedürfte, so sind ihm die einfältigen oft noch lieber als die welche viel gesehn haben und ihm mit Vergleichen und eignen Ideen kommen.

Es muſs gerade herausgesagt werden: die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst hat mit der producirenden Kunst des Tages in directem Verkehr gar nichts zu schaffen. Nicht an die Künstler, sondern an das Publikum wendet sie sich. Dieses will sie belehren und dadurch allein der Kunst nützen. Denn daſs die Zeit mit ihrem Urtheil und ihre Fähigkeit zu sehen und zu genieſsen bedeudenten Einfluſs habe auf die Entwicklung eines Talentes, liegt offen da, und daſs das Ziel aller Wissenschaft, obgleich es dieser nur

darauf ankommen soll, die Wahrheit zu suchen und auszusprechen, doch zuletzt ein aufser ihr liegendes volkserziehendes sei, wird Niemand läugnen. Jede Wissenschaft mufs in der Richtung in der sie suchend vorwärtsschreitet, schliefslich mit den Bedürfnissen des arbeitenden Jahrhunderts zusammenfallen. Ohne dieses praktische Ziel darf auch die idealste geistige Thätigkeit nicht sein. Und so die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst. Ihr letztes Ziel ist, das Volk zu bilden damit dieses seine Künstler besser erziehe; man gestatte den Ausdruck: immer ist es das Publikum gewesen das seine Künstler aufzog und zur Blüthe brachte. Und wo es den Anschein hat als blühten sie trotz ihm, da kann man doch nur sagen, ‘wie erst würden sie sich entfaltet haben ohne gezwungen zu sein diesen Trotz durch einen so grofsen Antheil ihrer besten Kräfte nähren zu müssen!’ Nicht der schaffenden Künstler wegen, sondern des Volkes wegen das in den Stand gesetzt werden soll die Künstler zu begreifen und zu würdigen, die in früheren Zeiten sowohl als im Momente als ein Stolz des Menschengeschlechtes unter uns gearbeitet haben und arbeiten, mufs die Ergründung der Kunstgeschichte wissenschaftlich betrieben werden.

Es kann nach alledem nicht zweifelhaft scheinen, dafs auf die öffentliche Meinung eingewirkt werden müsse. Sicherlich, fühlt diese und verlangt sie in bedeutenden Dingen das Rechte, so lenken nach einigem Bedenken die regierenden Mächte still ein in die richtigen Fahrgeleise. Schleswig-Holstein lastete auf dem Gewissen Deutschlands bis zu dem letzten Kriege. Preufsen hat sich offen darauf berufen, dafs es durch die öffentliche Meinung zum Kampfe genöthigt werde. Und so, ich glaube fänden sich erst eine Anzahl Leute welche, um von manchem was zu nennen wäre das bedeutendste zu wählen, die Art wie Cornelius' Werke bei uns behandelt werden, als eine Beleidigung fühlten die die Nation sich selber zufügt, es würde eine Aenderung eintreten. Noch ist dies Gefühl nicht vorhanden; auf die verschiedenste Art und Weise aber kann es erweckt werden. Nicht an die allein brauchte man sich zu wenden welche die Würde und Hoheit solcher Werke empfinden; dem einfachsten Bürgerverstande kann bewiesen werden wie der Besitz bedeutender Kunstwerke das Ansehn eines Landes oder eine Stadt hebt indem er Fremde heranzieht. An vielen Orten hat diese Rücksicht bereits bedeutenden Einflufs gehabt. Sie wird es sein, die in Hessen Cassel z. B.

wenn erst die dortigen Verhältnisse sich geändert haben, auf den Bau eines Museums drängen mufs, das die dortige Gallerie wahrlich verdiente. Schon feiner ist die Erwägung, man müsse Kunstwerke ihres Geldwerthes wegen schützen und sammeln. Sie wird es sein, die bei Cornelius' unaufgestellt in Berlin lagernden kostbaren Cartons als maafsgebend in den Vordergrund treten mufs; denn es ist kein Zweifel dafs diese Papiere, unaufgestellt und ungeordnet, untergehen müssen, wie sie denn bereits gelitten haben. Noch edler ist der Gesichtspunkt, dafs eine richtige Pflege der bildenden Künste auf Fabrikwesen und Handwerk und damit auf die Grundlage des heutigen Staatswesens den vortheilhaftesten Einflufs übe. Dies ist der Grund aus dem die Engländer officiell so viel für die Kunst thun. Am alleredelsten (die reine Freude am Schönen ausgenommen, zu der sich, wie Athener und Florentiner zeigen, allerdings auch ganze Gemeinwesen zu erheben vermögen) ist das historische Gefühl, eins der ersten Resultate für jedes einigermafsen gründliche Geschichtsstudium: dafs es nur weniger Jahrhunderte bedürfe, um Alles was ein Volk durch Thaten der Klugheit und der Gewalt erreichte, erblassend zurücktreten zu lassen hinter dem was es in Kunst und Wissenschaft geleistet, und dafs, noch einige Jahrhunderte weiter, Alles was nicht durch Kunst und Wissenschaft beleuchtet dasteht, rettungslos in Dämmerung oder Dunkel versinke. So gewifs wie wir heute Phidias als den wichtigsten Namen neben Perikles, und Apelles und Aristoteles als die wichtigsten neben Alexander dem Grofsen nennen, so gewifs wird, wenn in späteren Jahrhunderten von der heutigen Zeit die Rede ist, ihr Werth nach dem beurtheilt werden was Wissenschaft und Kunst für sie. und sie selbst für Kunst und Wissenschaft gethan hat. Um ein näherliegendes Beispiel zu wählen: wenn so recht mit wenigen Worten die Leerheit und Unfruchtbarkeit des ersten napoleonischen Kaiserreiches bezeichnet werden soll, weist man auf seine vergeblichen Versuche hin, die bildende Kunst zu heben und es auf diesem Felde zu lebensfähigen Eigenthümlichkeit zu bringen.

All dies ist einfach genug um von Völkern und Fürsten begriffen zu werden, und das Beispiel anderer Nationen zeigt dafs es begriffen worden sei. Keine schönere, dringendere Aufgabe deshalb, möchte es scheinen, als auch bei uns diese Wahrheiten so lange zu wiederholen bis sie, zu Ueberzeugungen geworden, die öffentliche

Stimmung umwandeln und durch diese endlich den ausübenden Künstlern zu Gute kommen. Man könnte sagen, es sei eine Mission in diesem Sinne zu schreiben und seine Kräfte einzusetzen.

Gewifs, Gelegenheiten bieten sich genug wo es gesagt werden mufs. Dennoch aber ist es auch dies nicht was in diesen Blättern zunächst verfochten werden soll. Worauf es, wenn zum Vortheil einer Wissenschaft gearbeitet wird, vor allem andern zuerst ankommt ist, den Standpunct klar zu fassen auf dem die Wissenschaft steht. Ehe sie praktisch wirkend eingreifen kann, mufs sie vor allen Dingen fest begründet selber erscheinen. Ist die neuere Kunstwissenschaft das? Steht sie auf einer Stufe mit den übrigen Wissenschaften? Diese Frage bleibt zu stellen, und, fällt sie verneinend aus, dafür zu sorgen dafs man sie künftig in bejahendem Sinne zu beantworten im Stande sei.

Es brauchen die Verhältnisse wie sie liegen nur unbefangen betrachtet zu werden, und es wird sich ergeben, es sei unmöglich der Betrachtung der neuern Kunstgeschichte heute bereits den Rang einer auf sicheren Grundlagen ruhenden Wissenschaft einzuräumen. Die Ursachen liegen so klar vor und fallen so wenig irgendwem zu Last, dafs es keiner Selbstüberwindung bedarf sie anzuerkennen.

Die Zerstreuung der modernen Kunstwerke und die daraus entspringende stets nur partielle, immer zugleich aber auf andern Grundlagen beruhende Anschauung derer welche sich mit diesen Dingen beschäftigen, ist der Grund weshalb bisjetzt nur vereinzelte Versuche als die Frucht auch der ernstesten Beschäftigung vorliegen.

Das Material für die moderne Kunstgeschichte ist auf unzähligen Schicksalswegen nach allen Richtungen hin über Europa verbreitet worden. Der reinste Zufall waltete dabei. Er allein bestimmte die Eindrücke welche denjenigen zu Theil wurden, die jenachdem hier oder dort festsitzend ihre Erfahrungen sammelten. Beim Wichtigsten oftmals nur auf Hörensagen angewiesen und so zu falschen Folgerungen gelangend, standen sie dem Nächstliegenden aus Mangel an Vergleichen oft ebenso befangen gegenüber. Die dem entsprungene Litteratur hat wo die Autoren ehrlich sind den lückenhaftesten Charakter, wo sie es nicht sind eine leere unzuverlässige Vollständigkeit. Die Mifsverständnisse und Widersprüche sind oft gar nicht aufzuklären. Man erfährt sel-

ten, wie weit der Autor das Material kannte. Ob er absichtlich bestimmte Dinge ignorirte, oder ob er einfach nicht von ihnen unterrichtet war. Kommen über solche Arbeiten nun gar die Federn derer welche überhaupt selbst nichts gesehen haben, sondern diejenigen nur ausschreiben von denen so oft ungewifs ist was und wie sie sahen, so entsteht das wozu die betreffende Litteratur in Deutschland heute zum Theil geworden ist.

Allerdings hat die letzte Zeit in diesen Dingen eine Aenderung gebracht. Das Reisen ist leichter geworden, die Photographie leistet ungemeine Dienste. Aber immer noch ist das grofse Material nur Wenigen bekannt und nur wieder Einzelnen unter diesen in seiner vollen Gesammtheit. An diese mufs man sich wenden wenn man Auskunft verlangt, und hinnehmen was sie geben ohne prüfen zu können in wieweit ihren Angaben jedesmal zu vertrauen sei. Mit allen Kräften, scheint mir, mufs deshalb zuerst dahin gearbeitet werden, die fehlende Grundlage von Material zu schaffen, und hier mit einzutreten und durch Vereinigung zerstreuter Kräfte eine Aenderung herbeiführen zu helfen, ist das was ich durch diese Blätter mir vorgesetzt. Dies ist es worauf es in Deutschland, zumal aber in Berlin jetzt ankommt.

Denn während man in England, Belgien und Frankreich in Einsicht jener Hemmnisse bedeutendes leistet um das Material für Kunststudien zu verbreiten, auch in Italien, selbst in Wien und München viel gethan wird, bei uns liegt alles wie im Schlafe und rührt sich kaum. Man scheint die neuere Kunst als beinahe aufser dem Bereich ernsthafter Behandlung liegend anzusehn. Diejenigen welche sich ihr gewidmet haben, fühlen wohl sämmtlich wie allein sie stehn und wie das Forum für diese Fragen aufserhalb Deutschlands zu suchen sei. Für die antike Kunst sind Kräfte genug in Thätigkeit. Jede neue Entdeckung wird sogleich in würdigster Weise allgemeines Eigenthum. Zeitschriften und persönlicher Verkehr vermitteln einen ununterbrochenen Austausch der Gedanken, und es ist eben so merkwürdig als überall leicht erkennbar, welchen Einflufs dieses Studium auf das bessere Verständnifs der Werke des Bildhauers von Seiten des Publikums, und somit auf die Thätigkeit der Bildhauer selbst bereits gehabt hat, eine Wahrnehmung die bei der gleichmäfsigen Verbreitung der antiquarischen Studien durch die ganze Welt in allen Ländern gleichmäfsig gemacht werden kann. Das Verständnifs und die Behand-

lung der modernen Malerei erscheint dem gegenüber ärmlich, und was, um es so zu nennen, dafür gethan worden ist, nimmt das Ansehn erster Anfänge an. So bedeutende Männer auf diesem Felde bei uns gearbeitet haben und noch arbeiten, so zahlreich die Werke sind welche Zeugnifs von dieser Arbeit ablegen, so aufblühend das allgemeine Interesse ist, das sich diesen Studien zuwendet: es ist doch als hätte nichts recht eine Folge und bliebe durchaus dem Zufall überlassen, ob und in welcher Weise für diese Dinge zu wirken sei. Es mufs das Gefühl bei uns verbreitet, oder wenn man lieber will, befestigt werden, dafs die moderne Kunstgeschichte zu einer systematisch zu betreibenden, soliden Wissenschaft erst erhoben und für das zu diesem Zwecke nöthige Material in ausgedehnterer Weise gesorgt werden müsse als bisher der Fall war.

Welche praktischen Vorschläge ich hierfür zu machen habe, wird in den folgenden Heften dargelegt werden. Mit dem diesmal gesagten sollte einstweilen nur die Richtung bezeichnet werden, in der die vorliegenden Blätter für die Interessen der Kunstgeschichte einzugreifen beabsichtigen. —

Mein Entschlufs ist, diese Blätter ein Jahr lang fortzuführen.

Thatsächliche Beiträge unabhängiger Kunstfreunde, zumal solcher welche sich in Italien, England oder Frankreich aufhalten, würde ich gern annehmen, ihre Verwendung mir jedoch in voller Freiheit vorbehalten.

Man pflegt Michelangelo, Raphael und Lionardo auf gleiche Höhe zu stellen; doch ist für den letzteren, im Vergleich zu dem was für die beiden Andern geschah, noch wenig gethan worden. Die Gründe bieten sich leicht dar. Lionardo's Werke sind wenig zahlreich, durch die weitesten Entfernungen getrennt, stehen an oft kaum zugänglicher Stelle, haben zum Theil sehr gelitten und sind in vielen Fällen nicht als sein Eigenthum anerkannt. Während wir Raphael und Michelangelo fast Schritt auf Schritt zu folgen vermögen, und ihre Arbeiten sich in ziemlich genauer Chronologie, durch Kupferstiche zudem fast überall bekannt, aneinanderreihen, so dafs die allmälige Entwicklung ihrer Thätigkeit in allen Uebergängen vor uns fortscheitet, müssen wir Lionardo's gesammtes Thun fast wie etwas rundes, fertiges ohne rechten Anfang und Ende hinnehmen. Denn besitzen wir auch Werke von ihm, die offenbar in jüngere oder spätere Zeiten fallen: die Zwischenglieder fehlen, und das Werden, das nothwendige Sichgestalten seiner Anschauungen bleibt unenthüllt.

Und dem entspricht was wir über seine Schicksale erfahren. Sein Leben ist eine der lückenhaftesten Arbeiten Vasari's, ebenso unzuverlässig scheint es als das des Michelangelo in der ersten Ausgabe seiner Beschreibungen. Es bietet keine rechte Mitte und verläuft im Sande. Die Ereignisse entbehren der Anschaulichkeit und der Gewifsheit. Lionardo verlebte seine besten Jahre fern von Rom und Toscana, verliefs Italien endlich ganz, und wenn seine Thätigkeit in Mailand unklar genannt werden kann: das was er in Frankreich war und wirkte ist es in noch höherem Grade. Eine Geschichte der italienischen Künstlercolonie am Hofe Franz des Ersten und seiner Nachfolger, gestützt auf neue Untersuchungen würde eine sehr dankbare Aufgabe sein.

Wieviel hier alle Tage noch der Zufall bieten kann, lehrt ein neuerdings auf dem Berliner königlichen Museum zum Vorschein gekommenes Gemälde, über dessen Herkunft ich nichts weifs, das aber mit dem Namen Lionardo's bezeichnet auch ohne Zweifel ihm zuzuschreiben ist. In hohem Grade verdorben, mit vieler Sorgfalt dagegen

und an einzelnen Stellen glücklich restaurirt, bietet es für den ersten Anblick nicht einen einzigen von den Reizen, an denen sich sonst die Werke des Meisters so deutlich erkennen lassen. Es gehört zu seinen frühsten; ist, einige Zeichnungen vielleicht ausgenommen, überhaupt das frühste was von seiner Hand auf unsere Tage kam. Eine Madonna mit dem Kinde neben sich, en face auf einem thronartigen Sessel sitzend, hinter dem ein wenig Landschaft sichtbar wird. In den Umrissen beruhen die Gestalten auf den Schulschablonen Verocchio's, ebenso abhängig ist die Wahl der Farben, nicht anders wie Raphaels frühste Arbeiten die Schule des Perugin zeigen. Was das Gemälde aber (für mich überzeugend) zu einem Werke Lionardo's stempelt, ist die Behandlung der Schatten und der Ton des Fleisches bei dem Kinde, auch wohl die Handbewegung der Maria und des Schleiers den sie hält. Das Auffallendste bleibt immer die Modellirung; durch diese wird das Gemälde gleichsam zu dem allerersten Producte der neuen Richtung, in deren Fortentwicklung Michelangelo und Raphael später so groſs geworden.

Betrachten wir die florentinische Malerei bis auf Verocchio, so läſst sich der Einfluſs miniaturartiger Auffassung und Färbung nur selten verkennen. Ich weiſs was Masaccio that; allein nach ihm noch fiel die Malerei in das flache, zarte, leichtgefärbte zurück, das seit Giotto ihr Charakter blieb. Lionardo war der erste der hier von Grund aus eingriff. Er brachte zuerst das Studium der Sculptur auf. Vasari erzählt wie Lionardo und Perugino in der Schule des Verocchio nach modellirten Figuren gezeichnet, die sie in Licht und Schatten mit ungemeiner Genauigkeit wiedergegeben. Daher stammte dann später das was dem Perugino, als dieser, nach Lionardo's Fortgang, in Florenz zum ersten Modemaler ward, so groſses Uebergewicht gab: seine Figuren waren rund, sie lösten sich vom Hintergrunde ab, sie wiesen richtig gezeichnete Verkürzungen auf. Kein Zweifel, wäre Lionardo geblieben, Perugino wäre niemals in Florenz in solchem Maaſse zu Ruhm und Ansehn gelangt. Erst Michelangelo stürzte ihn dann.

Lionardo's Madonna zeigt deutlich diesen Einfluſs der an Sculpturen studirten Schattengebung. Das Kind zumal weist in fast coquetter Weise die bereits erlangte Fähigkeit auf, mit Licht und Schatten umzugehen. Wie sehr dies etwas neues, auſserordentliches war, bemerken wir bei der späteren Entwicklung Da Credi's,

der, obgleich anfangs der Dritte im Bunde bei jenen ersten Versuchen in der Schule Verocchio's, die Manier welche man dort reformiren wollte so durchaus wieder aufnahm, daſs sie heute ein Hauptkennzeichen seiner Arbeiten bildet. Als Denkmal jener Bestrebungen ist die neue Acquisition des Berliner Museums mehr werth, als hätten wir eine der späteren Arbeiten Lionardo's erworben*). —

Ein zweites seiner Gemälde hatte ich Gelegenheit in letzter Zeit zu sehen, gleich diesem in die erste florentiner Epoche fallend, ebenso als kaum bekannt zu bezeichnen, und den Meister, während jenes auf die Schule Verocchio's deutet, diesmals als den Vorgänger, vielleicht den Lehrer Michelangelo's und Raphael's für Behandlung des Nackten bei wechselnder Beleuchtung zeigend.

Vasari (der von der obigen Madonna übrigens nichts weiſs) erwähnt bei Nennung der von Lionardo unvollendet gelassenen Medusa den Kopf eines Engels — una testa d'uno angelo, che alza un bracchio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano. Hierzu bemerken die Herausgeber (Ed. Lemonnier VIII. 18. n. 3), der Engel sei verloren geglaubt, dann erbärmlich zugerichtet zu Florenz wieder aufgefunden, ziemlich restaurirt, und an einen distinto personnagio Russo verkauft worden.

*) Erwähnt sei hier, daſs die Stellen, wo Vasari von den auf das Studium der Verkürzungen und der Schattenwirkung gerichteten Bemühung Lionardo's wie Lorenzo da Credi's redet, nicht ganz klar sind. Im Leben Lionardo's schreibt er: studiò assai in ritrar di naturale, e qualche volta in far medaglie di figure di terra; e a dosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra, a certe tele sottilissime di rensa o di panni lini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punte del penello, che era cosa miraculosa; come ancora ne fa fede alcuni ne ho di sua mano in sul nostro Libro de' Disegni. In Bezug auf medaglie bemerken die Herausgeber, es finde sich in beiden Ausgaben, weshalb sie es in modegli zu ändern nicht gewagt, wie nothwendig erscheine (VII. 13. n. 3). Im Leben Lorenzo da Credi's heiſst es: E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Lionardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenzia l'imitasse più di lui; come si può vedere in molti disegni, fatti e di stile e di penna o d'acquerello, che sono nel nostro Libro: fra i quali sono alcuni ritratti da medagli di terra, acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida. Wieder medaglie und zwar in beiden Ausgaben, was an dieser Stelle von den Herausgebern jedoch im Texte in modegli verändert worden ist. Auch mir ist die Verwechslung nicht zweifelhaft, trotzdem aber auffallend durch ihre Wiederholung in beiden Ausgaben sowohl als in beiden Lebensbeschreibungen. Vielleicht steckt noch etwas anderes dahinter.

In den mir bekannten Catalogen russischer Sammlungen wird kein derartiges Werk angezeigt*). Dagegen glaube ich es in dem zu Basel in Besitz der Familie Sarrasin befindlichen Gemälde wieder zu erkennen, das im Zustande guter Erhaltung begründete Ansprüche auf Originalität zu haben scheint. Der Engel ist hier zwar ein San Giovannino, die Stellung jedoch durchaus die von Vasari angezeigte, auch läfst der ganze Habitus der jugendlichen Gestalt eher an einen Engel als an einen jungen Johannes denken. Der vorgestreckte Arm, über dessen oberen Theil ein die Verkürzung herrlich zeichnendes Seitenlicht fällt, während der vom Ellenbogen bis zur aufdeutenden Hand uns am dichtesten vor Augen liegende Unterarm in Schatten fällt, erscheint als ein Meisterstück von Darstellung des Nackten. Die Stellung ist so frei, die Zeichnung so vollendet, der Effect so hervortretend, dafs wenn diese Arbeit in der That 30 Jahre bevor Michelangelo und Raphael eine gleiche Stufe malerischer Gewalt erlangten entstanden ist, Lionardo als dem Vorgänger dieser beiden eine viel bedeutendere Stellung zukommt als bisher angenommen wurde.

Woher das Bild stammt, konnte mir im Hause Sarrasin Niemand sagen. Es sei von einem Händler gekauft. Der Rahmen, aus dem vorigen Jahrhundert wie es scheint, trägt ein Wappen mit den drei Lilien. Sollte es der nach vielen Schicksalen aus der Jabach'schen Sammlung in den Besitz Ludwigs XIV. übergegangene Johannes sein? der freilich jetzt als ein Werk Lionardo's im Louvre zu sehn ist, ohne dafs jedoch die Identität festgestellt wäre? Ich erinnere mich des Pariser Gemäldes nicht so genau, um darüber zu urtheilen wie es sich zum Basler verhält. Uebereinstimmung im Allgemeinen ist vorhanden und Viardot (Musées de France) nennt das Pariser sehr verdorben. nennt es 'plutôt une jeune femme delicate'. Ganz den Eindruck macht es. Welch' ein Vortheil, von allen dreien schöne Photographien zu besitzen und sie nebeneinander liegend zu vergleichen! Doch kommt es weniger darauf an, welches die ächte Tafel sei, als vielmehr darauf, ob es in der That als der von Vasari erwähnte Engel betrachtet werden dürfe**). Ist dies der Fall, so besitzen wir

*) vergleiche jedoch: Waagen, Gemäldesamml. d. Kaiserl. Eremitage. p. 399. Hier ist nur von einem Kopfe die Rede.

**) Dafs es frühe oder gute Copien des Bildes gab, erzählt Vasari XI, 251, vorausgesetzt dafs es derselbe Giovan Battista Giovinetto ist.

in ihm ein wichtiges Document dafür, wieviel Lionardo bereits vermochte ehe er nach Mailand ging. Es existirt manches was man als seine Arbeit aus der frühsten Mailänder Epoche betrachten darf. Ich nenne das prachtvolle Bildnifs der Margaretha Colleoni, welches vor 1490 gemalt worden sein mufs und dessen schöne Copie sich auf dem Berliner Museum befindet, oder die bekannte Madonna des Herzogs von Litta, welche wie es scheint aus noch früherer Zeit stammt: weder das eine noch das andere zeigt die Freiheit der Auffassung die auf jener florentiner Arbeit zu bewundern ist. —

Aufser der obengenannten Madonna besitzt das Berliner Museum kein mit dem Namen Lionardo's bezeichnetes Gemälde. Ich mache den Versuch, dem grofsen Meister eine Arbeit zu vindiciren, die als ein ganz aufserordentliches Werk längere Zeit bereits eine Zierde derselben Sammlung bildet, ohne jedoch Lionardo zugeschrieben zu werden: ich meine das wunderbare, dem Correggio zugetheilte Antlitz Christi.

Ich traue Correggio viel zu und habe ihn lange gerade als den Urheber dieses Werkes für ebenbürtig mit denjenigen gehalten, denen er meistens untergeordnet zu werden pflegt. Der Gedanke aber drängte sich mir immer stärker auf, je öfter ich vor dem Bilde stand, er habe, wenn er es gemalt, kein zweites gemalt das an Tiefe der Auffassung dieses erreichte. Keine Marke aber, kein Document sprechen für ihn. Die Färbung dagegen, die Behandlung, zumeist aber der geistige Eindruck deuteten immer entschiedener auf Lionardo; und so wenig dies Alles bedeuten würde wenn nur der Verstand hier Richter wäre, von so grofsem Gewicht wird es wo das Gefühl miteinzusprechen hat. Ich halte jetzt dieses Gemälde für Lionardo's Arbeit und zwar für eine seiner schönsten und erhabensten.

Die Sage erzählt, Veronika habe Christus auf seinem letzten Gange ein Tuch hingehalten welches er auf sein Antlitz gedrückt und dann mit einem Abbilde desselben bedeckt in ihre Hände zurückgegeben habe. Was bis auf Lionardo's Zeiten an Veronikabildern gemalt worden ist, giebt nur ein mehr oder minder schmerzliches, in den meisten Fällen starr typisches Portrait, dessen byzantinische Abstammung sich niemals verläugnet. Hier scheint es sei zum erstenmale die Sage tiefer empfunden worden. Der Seelenzustand Christi auf dem Wege zum Tode, der Ausdruck dessen was er empfand als er einen Moment innehaltend das Antlitz in dieses

Tuch verbarg, versuchte der Meister wiedergeben. Und wie ist ihm das gelungen! Etwas das innerste Mitleid herausforderndes, unergründlich trauriges leuchtet uns entgegen. Wie trübes Mondlicht liegt auf den Zügen, und der dunkle Hintergrund aus dem sie uns entgegenstrahlen, hat etwas nächtig Geheimnifsvolles. Ein Dorn der Krone, tiefer hinabreichend als die andern, sticht ganz mit der Spitze, man möchte sagen ritzt das eine Augenlid. Es scheint zu zucken. Dieser leise Zuwachs von Qual giebt dem Ganzen den letzten Stempel lebendiger Wirklichkeit. Dabei aber, trotz dem natürlichen runden Anblicke des Kopfes, dennoch die Idee festgehalten, dafs er nur wie ein flacher Schimmer auf einem Schleier hafte.

Kein Werk Correggio's kenne ich das der Gesinnung entsprungen wäre die hier offenbar das meiste gethan hat, während für Lionardo, der sich unausgesetzt mit dem Erdenken sowohl als der Ueberwindung neuer Probleme beschäftigte, gerade das darzustellen was hier so erschüttert und zugleich in so hohem Grade anzieht, eine Aufgabe war. Ihn zeichnet aus, vielleicht sogar vor Raphael und Michelangelo, das Bestreben, Natur und Ideen in ihrer völligen Klarheit darzustellen, fast keine Grenze der Vertiefung in beide anzuerkennen. Daher die Langsamkeit mit der er arbeitete, der Respect vor dem eignen Schaffen, die Sorgfalt mit der er das Material vorbereitete. Er empfand etwas bei seinen Gemälden wie ein grofser Schriftsteller, der immer neu feilend die kommenden Jahrhunderte im Sinne hat. Er malte fast wie ein Philosoph arbeitet, der den feinsten Wurzeln der Gedanken nachdringt ohne äufsere Zwecke zunächst, nur um seiner selbst und der Wahrheit willen. Correggio stellt das Sonnige, Ueppige, Frühlingsglänzende so mit voller Seele dar, er ist wie gefangen in diesem Kreise von Anschauungen: alles was in diesem Christuskopfe natürlich erschiene wenn wir es für ein Werk Lionardo's halten, wird befremdend sobald Correggio es empfunden und geschaffen haben soll. Die Eigenschaften des Colorits treten hinzu. Für mich ist Lionardo's Urheberschaft nicht zweifelhaft; doch soll mich dies nicht hindern, meine Ansicht für mehr als eine zweifelhafte Vermuthung auszugeben. Denn die Art wie Gemälde entstehen ist nichts worüber sich nach sichern Indicien urtheilen liefse; ich kenne Werke die ich nimmermehr diesem oder jenem Meister zutheilen würde, zwängen nicht die bestimmtesten Angaben dazu. Nur soviel läfst sich sagen: es

dürfte wohl niemand hier gegen Lionardo geltend machen, dafs der Arbeit irgendwie Eigenschaften mangelten die sie der Ehre als sein Werk gelten zu dürfen unwerth erscheinen liefsen.

Sie, oder jene Madonna aus der Schule Verocchio's, auch wenn beiden allgemeine Zustimmung den Namen Lionardo's zuertheilte, im Cataloge einer Sammlung jedoch als Werke Lionardo's zu bezeichnen, wäre sicherlich nicht erlaubt. Nicht mehr dürfte man sich hier gestatten, scheint mir, als die Schule anzugeben der die Werke entstammen; wollte man den Namen des Meisters mit einem Fragezeichen hinzusetzen, so brauchte es des deutlichen Zusatzes dafs es sich nur um eine Vermuthung handle.

Hierauf zu bestehen ist um so gebotener, als man bisher bei Anfertigung von Catalogen ziemlich allgemein nach andern Prinzipien verfahren ist. Warum hierin eine Aenderung eintreten müsse, wird in einem der folgenden Artikel dargelegt werden. —

Es bleibt zu bedauern dafs Lionardo keinen Biographen fand, der für ihn that was Vasari für Raphael und Condivi für Michelangelo thaten. Lomazzo ist kaum zu rechnen. Dennoch scheint mir sind Notizen genug vorhanden und liefert selbst Vasari bedeutende Anhaltepunkte, um bei hinzutretender Kenntnifs der Zeitgeschichte und der Personen mit denen Lionardo nachweislich zu thun hatte, eine anschaulichere Beschreibung seines Lebens und seiner Thätigkeit geben zu können als bisher zu geben versucht worden ist. Lionardo ist einer der bedeutendsten Beweise für die geheimnifsvolle Erfahrung, es müsse, als eine Hauptbedingung zum Erfolge in der Welt, zu allen eigenen hohen Eigenschaften die fremde Zuthat hinzukommen dafs man zur rechten Stunde eintrete überall. In Florenz kam er zu früh. In Mailand war nicht geistiges Leben genug, er zehrte offenbar nur von sich selber. In Rom wieder kam er zu spät als er 1514 dort erschien. Die halbe Sistina und die Hälfte der Vaticanischen Zimmer waren gemalt, von viel jüngern als er war, was blieb ihm da noch zu hoffen? Und dann endlich in Frankreich, wohin er flüchtete gleichsam, versiegte er in dunklem, fruchtlosen Alter. Hätte er von Anfang an in Rom eine Stätte gefunden; stände dort wohlerhalten sein Abendmahl, dort das colossale Pferd das in Mailand zu Grunde ging, dort seine Reiterschlacht von der so gar nichts übrig blieb, und hätte man ihm da in Vatican und Kirchen zu thun gegeben, er würde neben Raphael und Miche-

langelo, die doch nach zwei Richtungen hin die Kunst zu erschöpfen scheinen, als dritte Macht sich in Werken offenbart haben vielleicht, die der neueren Kunstentwicklung eine andere Richtung gegeben hätten. —

Ueber Michelangelo's äufseres Leben ist es möglich etwas Neues zu bringen. Durch das Bekanntwerden eines Contractes, dessen Mittheilung ich dem Herrn Major Franz Kühlen in Rom verdanke, stellt sich, bis auf einen unbedeutenden Rest von Unklarheit, heraus wo Michelangelo in Rom gewohnt hat.

Den ersten Mai 1564.

Kund und zu wissen sei auf Grund des vorliegenden Schriftstückes, dafs Herr Lionardo Bonarroti de' Bonarroti, florentinischer Bürger, zu Bestätigung und Fortsetzung langjähriger Freundschaft wie dieselbe zwischen ihm und Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra, auch zwischen diesem und Herrn Michelangelo seinem seligen Onkel guten Andenkens bestanden hat; ferner in der Absicht, sein in Rom gelegenes Haus zu vermiethen, es zugleich aber, was die Hauptsache ist, der pietätsvollen Aufsicht eines Mannes zu übergeben, zu dem man das Vertrauen hegen könne, er werde es nicht nur in gutem Stande erhalten, sondern sogar für die zu entrichtende Miethe noch in besseren Stand setzen, übergiebt, sage ich, genanntes ihm gehöriges Haus, gelegen im Bezirk von Trevi, nahe bei Santa Maria di Loreto, von der einen Seite an die Besitzungen des Giovanni Battista Jannuchi, von der andern an die der Frau Diana de' Bargelli, Gemahlin des Tarquinio Casale, von der Rückseite an den Garten des Capitano Papinio Capiciucco und den der Nonnen von San Giovanni Battista, vorn aber an die grofse Strafse stofsend, gegenüber dem Palaste des Bischofs Zambicaro, anderer verschiedener Grenzen nicht zu gedenken, besagtem Herrn Daniello Ricciarelli aus Volterra auf

neun Jahre, vom ersten Mai 1564 an, für die, sagen wir lieber Erkenntlichkeit als Miethe von jährlich 35 Scudi, den Scudo zu 10 Giulj gerechnet, halbjährlich und frei im voraus zu entrichten, nach römischem Herkommen, und ohne Weiteres; mit der Erklärung, dafs Messer Daniello Ricciarelli besagte Jahresmiethe von 35 Scudi zu nachweisbarem Nutz und Verbesserung besagten Hauses ausgeben dürfe, wobei besagtem Herrn Lionardo über diese Ausgaben treulichst Rechnung abzulegen ist; mit der besonderen Bedingung, dafs, sollte Herr Lionardo allein oder mit seiner Familie nach Rom kommen, seiner Geschäfte wegen oder aus andern Ursachen, ihm alle die Zimmer des Thurmes sowie auch Platz um zwei Pferde unterzubringen reservirt werde, und mit der ferneren Bedingung, dafs Herr Daniello die zu dem besagten Hause gehörigen beiden Häuschen nicht anders als immer auf ein ganzes Jahr vermiethen dürfe, die beiden nämlich von denen das eine Pierluigi Gaita, das andere Aquina, Wittwe des Mauermeisters Antonio bewohnte*), und das heute Giovanni, Puzzolanerdegräber, inne hat, denen weiland Herr Michelangelo beide Häuschen zu beliebiger Wohnung überlassen hatte; ferner mit der ausdrücklichen Bedingung, dafs Herr Daniello keinem Andern auf keinen kürzern oder längern Zeitraum besagtes Haupthaus, auch nicht die Zimmer des Thurmes, welche sich Herr Lionardo für den Fall dafs er nach Rom kommt, wie oben bemerkt, reservirt hat, vermiethen dürfe; und dafs, bräche Herr Daniello diese Bedingung, die Vermiethung des Hauses sowohl, als der kleinen obgenannten, andern Leuten vermietheten Häuschen sofort ein Ende habe.

Da ferner Herr Lionardo in besagtem Hause verschiedene Geräthschaften, Holz und Eisenwerk, wie dasselbe in einem von Herrn Daniello unterschriebenen Inventarium aufgezeichnet ist, zurückläfst, so verspricht letzterer dieselben zu verwahren, darüber Rechnung abzulegen, sie ganz oder theilweise zurückzuliefern, ganz wann und wie besagter Herr Lionardo bestimmen wird, welcher inzwischen besagtem Herrn Daniello den Gebrauch und die Benutzung gestattet.

Sämmtliche obenverzeichneten Bedingungen verspricht besagter Herr Daniello besagtem Herrn Lionardo unverletzlich zu beobachten

*) Antonio Franzese di Castel Durante, che gli aveva lassato Urbino in casa per servirlo nella sua morte. Vas XII. 246. Vielleicht derselbe.

und zu erfüllen ohne jeden Widerspruch, denn so sind sie übereingekommen, und überdies verspricht besagter Herr Daniello nach beendeter genannter Zeit von neun Jahren, genannten Herrn Lionardo genanntes Haus ohne Widerrede zurückzugeben und entsagt hiermit ausdrücklich, sich irgendwie auf anderweitiges Abkommen oder Contract den Bewohnern gegenüber berufen zu wollen, und erstreckt sich diese Zurückgabe auf Thüren, Fenster, Schlösser, Schlüssel und was sonst zum Hause gehört, innerhalb dessen, noch sonstwo auf dem Grundstücke, besagten Herrn Daniello verboten ist, zu graben oder graben zu lassen, ohne specielle Erlaubnifs des Herrn Lionardo, welcher für den Fall seines Todes die Bestimmung trifft, dafs seine Erben verbunden seien obgesagte neunjährige Vermiethung an Herrn Daniello gelten zu lassen, welcher seinerseits wiederum für den Fall dafs er mit Tode abgehen sollte, besagte Vermiethung für sofort abgelaufen erklärt, auch wenn die ausgemachten neun Jahre noch nicht verstrichen sein sollten, so dafs seine Erben auf vorliegenden Contract hin dieselbe weder fortsetzen noch sonst welchen Anspruch erheben können; und so versprechen die genannten Theile beiderseits unverletzlich verfahren zu wollen, und gegenwärtiges Schriftstück soll dafür die Kraft eines in aller Form abgefafsten öffentlichen Instrumentes haben.

Zur Bestätigung der Wahrheit habe ich, Diomede Leoni aus Siena vorliegendes eigenhändig unterzeichnet; Tag, Monat und Jahr in Rom, wie obenbemerkt ist.

Ich Diomede Leoni habe vorliegendes geschrieben und unterschrieben mit eigner Hand.

Ich Lionardo Bonarroto de' Bonarroti aus Florenz bin einverstanden mit dem was das Schriftstück enthält und habe vorliegende Unterschrift eigenhändig an obgenanntem Tag in Rom vollzogen.

Ich Daniello Ricciarelli aus Volterra bin einverstanden und verpflichte mich zu dem was obiges enthält und zur Bekräftigung der Wahrheit habe ich vorliegendes an genannter Tages- und Jahreszahl in Rom unterzeichnet.

Ich Jacopo del Duca aus Sicilien war gegenwärtig was das vorliegende betrifft*).

Ich Jacopo di Rocheti aus Rom war gegenwärtig was das vorliegende betrifft.

*) Architekt und Schüler Michelangelo's.

Das am Capitol bei Tre pile liegende Haus, das noch immer als Michelangelo's Wohnung bezeichnet wird, ist hierdurch beseitigt. Dagegen gewinnt Francesco d' Ollanda's Angabe, Michelangelo habe am Fufse des Quirinal's gewohnt, neue Richtigkeit. Ich hatte sie für einen Irrthum gehalten, weil der Macello dei corvi, an dem wie Vasari sagt .das Haus gelegen habe, (und er setzt hinzu 'am Fufse des Capitol's') nicht zugleich am Fufse des Quirinal's liegen konnte. Nun stellt sich die Sache anders: der Macello dei corvi erstreckte sich zu Michelangelo's Zeiten weiter in den Platz, in dessen Mitte die Trajanssäule steht, und das Haus wurde dadurch gerade um soviel hinübergerückt um genau zwischen Capitolinus und Quirinalis im Thale zu liegen.

Wie sehr die dortige Gegend zu Michelangelo's Zeiten anders aussah, zeigt der im Palaste Barberini aufbewahrte Plan aus dem Jahre 1551, dessen einzelne Blätter allerdings hier und da falsch zusammengesetzt sind, deren Verhältnisse oft nicht mit der Wirklichkeit stimmen und der zumal dadurch zuweilen irre führt, dafs die Inschriften nicht ganz da stehen wohin sie gehören. Hier finden wir das Eigenthum des Capitano Capiciucco angezeigt, der demzufolge eine damals bedeutende Persönlichkeit gewesen sein mufs, während heute noch das Haus das die Nonnen von San Battista inne hatten, zu erkennen ist. Die Lage des buonarrotischen Hauses läfst sich dadurch auf dem Plane ziemlich sicher finden. Es ist keine Spur mehr davon vorhanden, es theilte das Schicksal des raphaelischen Palastes am St. Peter, das gleichfalls der Vergröfserung des Platzes im Wege stand und eingerissen wurde.

Major Kühlen machte mich aufmerksam auf eine Abbildung des Forum Trajanum aus dem 16. Jahrhundert in Du Perac's Vestigj dell' Antichità di Roma*). Wie beschränkt erscheint hier der Platz gegen heute. Erbärmliche kleine Häuser bis dicht um die Säule gerückt auf allen vier Seiten. San Maria di Loreto noch ohne das hohe Kuppeldach mit dem die Kirche heute überthürmt ist; zugleich weit vor ihre Façade vorgeschoben, der Säule zu, jener Complex von Häusern die, so läfst sich annehmen, theilweise Michelangelo's Wohnung bildeten. Man sieht ein kleines Häuschen an der Ecke mit Veranda daneben: entweder eins von denen die er seinen Arbeitern einge-

*) Das Blatt wird später mitgetheilt werden.

räumt, oder vielleicht auch der Eingang zu den Ställen. Man sieht 'den Thurm', den Messer Lionardo sich für sich und seine Familie reservirte und der wohl die besseren Zimmer enthielt: oben auf dem flachen mit vorspringender Brustwehr umgebenen Dache scheint ein Gärtchen angelegt gewesen zu sein, oder war nur der Rand mit Gewächsen besetzt: man erkennt es nicht. Aber man sieht dafs, wie schon der Contract zeigt, Michelangelo's Besitzung einen ganzen Complex von Häusern bildete: Wohnhaus, Atelier, Thurm, Wohnungen der Arbeiter und Stallungen. Und dafs auch ein Garten dazu gehörte mit schattigen Lorbeerbäumen, zeigt ein Brief Daniele da Volterra's aus dem Jahre 1565, der auf dem britischen Museum und mir bereits länger bekannt, nun erst Wichtigkeit erhält, da, was früher Niemand wissen konnte, von dem Hause Michelangelo's darin die Rede ist.

Der Brief ist gerichtet an Lionardo Buonarroti, Michelangelo's Neffen und Universalerben.

Hochwohlgeborener geehrter Herr.

Es mufste Euch sehr mit Recht erstaunen, dafs ich Euch solange ohne Nachricht liefs. Der Grund lag theils in meiner Gemüthsverfassung, theils auch darin dafs ich mich immer auf Messer Diomedes freundliche Aushülfe bei unserm gegenseitigen Verkehre verliefs, die Ihr ja auch anerkannt habt.

Es wird mich sehr freuen die Namen der Bildhauer endlich zu erfahren, denen die Figuren des Grabmales*) anvertraut worden sind. Sehr lieb wäre mir, das Ganze ein wenig aufgezeichnet vor Augen haben zu können und zu wissen was die drei Statuen vorstellen sollen. Gut, dafs die Sache nun ganz in der Art zur Ausführung kommt wie wir sie zusammen besprachen, denn so wird sie auf eine für Euch ehrenvolle und schickliche Weise, die mir so sehr am Herzen liegt, zu Stande gebracht werden.

Ich habe hier im Garten die Bäume kappen und auch einen ganzen Theil von dem Lorbeer ausheben lassen, sie nahmen den andern Bäumen die Sonne weg. Habe auch die Treppe unter Dach bringen lassen wie wir ausgemacht hatten. Dagegen ist das Dach des Saales noch nicht gedeckt; ich hatte gewünscht von meinen eignen

*) Michelangelo's in Sta Croce in Florenz.

Steinen dabei zu benutzen, und gehofft es würde Alles längst zu Ende sein, aber die Art und Weise wie mich diese Herrn Franzosen hinziehen bei diesem benedeiten*) Gusse, ist Ursache dafs noch nichts geschehen ist und dafs die beiden Kopfstücke**) noch nicht gegossen worden sind. Ich wartete auf Metall um die Mischung damit zu machen; dauert es nun aber zu lange so giefse ich, die Formen sind schon so weit vorwärts dafs sie jeden Tag fertig werden können, ich erwarte nur noch eine Antwort des Signor Orazio Rucellai, der bei der Königin ist, er wird mir hoffentlich gute Dienste leisten und rasch eine entscheidende Nachricht verschaffen; habe ich die erst, so verzögere ich den Gufs unter keinen Umständen länger. Um das Metall brauche ich mir keine Sorge zu machen, es ist Alles vorhanden.

Was das Formen der Madonna in Basrelief anlangt, so befindet sie sich ja in Händen des Messer Giorgio, und er könnte sie bevor er sie fortgiebt, auch wenn Marignello nicht dasein sollte, von Jemand anders formen lassen. Messer Giorgio kennt doch jedenfalls Jemand dafür geeignetes, denn es bedarf nur wenig Geschick und etwas Aufmerksamkeit, um eine Form zu machen. Könnt Ihr ein Auge darauf haben dafs die Form wirklich gemacht werde, so wäre mir das sehr lieb. Empfehlt mich Messer Giorgio recht sehr.

Indem ich mich Euch selber empfehle

Rom, den 11. Februar 1565.

in Anhänglichkeit und wahrer Freundschaft

Danielo Ricciarelli.

Dieser Brief stimmt zu dem was Vasari über Da Volterra's letzte Arbeiten und letzte Lebenszeit erzählt, denn die mit diesem Gufs verbundene Aufregung ward die Ursache seines baldigen Lebensendes.

Daniele beginnt mit Klagen über seine Gemüthsverfassung: bei Vasari lesen wir, wie ihn die Arbeit, obgleich er ein starker Mann war, herunterbrachte und verstimmte. Es handelte sich um den Gufs eines colossalen Pferdes, das Michelangelo, der es nicht selbst übernehmen konnte, durch Daniele für die Königin von Frankreich ausführen liefs. Daniele arbeitete bei ihm im Hause und gehörte zu

*) Sollte wohl das Gegentheil bedeuten. **) le due teste.

denen die ihn sterben sahn. Der Gufs mifslang das erstemal (es wurde auf Montecavallo gegossen), das zweitemal kam er herrlich. „Le due teste“ waren vielleicht die Theile des Kopfes, welche als das letzte noch einmal zu giefsen waren. Doch kann ich mich auch täuschen und es ist von etwas anderem die Rede, das mir ebenso unbekannt ist wie die in Vasari's Händen befindliche Madonna, von der eine Form genommen werden sollte ehe sie abgeliefert würde. Nebenbei bemerkt: das erstemal dafs ich dieses Formabnehmen vor der Ablieferung vollendeter Arbeiten erwähnt finde.

Daniele starb den 4. April 1566 und wurde in Santa Maria degli Angeli begraben. Die Gesellschaft derer welche Michelangelo in seinen letzten Tagen gekannt und geliebt, verlor vielleicht ihre Spitze an ihm. Einige von diesen tauchen auf in einem andern Briefe, den Daniele noch im Jahre 64, kurz nach Abschlufs des Contractes, an Lionardo geschrieben, als dieser ganz wie er jährlich bei Michelangelo's Lebzeiten zu thun gepflegt, nun nach dessen Tode den Wein von Trebbiano sandte, der unter die Freunde des Hauses vertheilt werden sollte.

Hochwohlgeborener und hochzuehrender Herr,

schreibt Daniele, ich habe die Ladung Trebbiano empfangen die Ihr mir durch Domenico da Seligne (Settignano?) geschickt habt und die er mit gewohnter Treue gut abgeliefert hat. Den 22. Juni kam er hier an und obgleich ich zu San Giovanni (nicht) zu Hause war, so ist doch Jacopo mit seiner Schwester da, so dafs er bis ich Abends heimkam gut bewacht wurde. Am folgenden Morgen in der Frühe wurden Eure Befehle ausgeführt: zehn Flaschen sandte ich Messer Federigo dem Arzte des ehrwürdigen Cardinals von Carpi gesegneten Andenkens; (dieser Cardinal hatte einst mit Michelangelo durchgesetzt dafs Daniele im Vatican Wandmalereien in Auftrag erhielt die Andern zuertheilt werden sollten; Federigo aber ist Federigo Donati der auch Michelangelo's Arzt und bei seinem Tode zugegen war), acht Flaschen erhielt unser Messer Diomede (der den Contract mit unterschrieben hat); und sechse Messer Tommaso Cavalieri (Michelangelo's Liebling der gleichfalls bei seinem Tode zugegen war); sechs die beiden Jacopo (del Duca und Rocheti). Allen war es ein äufserst angenehmes Geschenk, einmal weil es von Euch kommt und dann in Erinnerung jenes heiligen Andenkes, endlich auch weil der

Wein selbst so ausgezeichnet ist. Alle bedankten sich schönstens und werden glaube ich ihren Dank schriftlich wiederholen. Mir selber sind eilf Flaschen verblieben, die ich in einen ausgezeichnet kühlen Keller auf Monte Cavallo gelegt habe (wahrscheinlich da wo er das Pferd gofs) und hoffe er hält sich dort bis ich davon trinken kann und nicht blofs kosten darf wie ich jetzt thue meines Kopfes wegen. Einstweilen danke ich von Herzen dafür, der blofse Geruch des Weines zeigt welche Geister darin stecken. Wenn Messer Diomede schreibt, gebe ich über die hiesigen Zustände vollkommene Auskunft. Rom, am Tage San Giovanni. Gott sei mit Euch.

In anhänglicher Freundschaft
Euer Danielo Ricciarelli.

Kein Jahr mehr und Daniele war todt. Wer weifs ob er von dem Weine getrunken hat. In wessen Hände das Haus überging ist nicht bekannt, doch werden sich vielleicht in dem noch immer verschlossen gehaltenen Familienarchiv der Buonarroti Papiere finden aus denen sein Schicksal hervorgeht. Ist es mit dem auf Du Perac's Blatte befindlichen Hause identisch, so mufs es noch um 1620 gestanden haben, da in dem von Jacob Schletzer 'teutscher nation und der Antiquiteten in Rom Dolmetsch' 1621 in Rom herausgegebenen Nachstiche des Werkes die Ansicht des Platzes unverändert beibehalten worden ist.

Der Hauptbeweis für die (ohne Zweifel stark anzufechtende) Aechtheit des Empfehlungsbriefes welchen die Präfectin von Rom im Jahre 1504 Raphael nach Florenz mitgegeben haben soll, beruht bekanntlich darauf, dafs die Wendung *e perchè il padre so che è* etc. jener Zeit ungebräuchlich gewesen, deshalb als corrumpirt zu betrachten und philologisch umzugestalten sei. Ich habe bereits an anderem Orte Beweise für die Gebräuchlichkeit der Wendung angeführt: hier stofse ich noch auf einen, den ich mittheile weil er zugleich Gelegenheit giebt ein Sonett Bramante's zu produciren, das obgleich bereits seit ziemlicher Zeit gedruckt, dennoch unbekannt zu sein scheint. Ich fand es in dem dritten Theile der Poesie italiane inedite

von Trucchi (Prato 1847), wo aufser diesem noch eine ganze Reihe Liebesgedichte desselben Künstlers zu lesen sind.

Das Gedicht stammt aus den Zeiten als Bramante in Mailand arbeitete und ist an Messer Guasparri Visconti gerichtet.

Messer Guasparri, dopo lunga via,
  Di Genova, di Nizza, e di Saona,
  E d' Alba, e d' Asti, e d' Acqui, e di Tortona,
  E di quanti castelli han signoria,
Son, Dei grazia, pur giunto a Pavia,
  Benchè arrostito son della persona:
  Ver è che in borsa un sol quattrin non suona,
  Tant' ell' ha di monete carestia.
E'l mio mantel di ciò fa mille frappe.
  Pensa poi quel che fanno i borzachini,
  Che sen van per dispetto a giappe a giappe.
Del caval so, che tu te l'indovini
  Senza che'l dica; e' mostra altro che rappe,
  E ha carche le spalle di rubini;
    Sicchè da' malandrini
  Non so s'io tema, e vo pur là pian piano:
  Domane o l'altro giungerò a Milano.

In freier Uebersetzung:

Das war ein gut Stück Wegs, ich kann's beschwören,
  Von Genua über Nizza und Saona,
  Alba und Asti, Acqui und Tortona,
  Und all' die Nester die dazu gehören,
Ging's langsam, Gott sei Dank, doch glücklich weiter,
  Und tüchtig durchgebraten ward zuletzt
  Pavia so erreicht; da sitz' ich jetzt,
  Mit meinem letzten Groschen als Begleiter.
Der Mantel flattert wie zerrifsne Fahnen,
  Die Stiefel? — zwischen Sohl' und Oberleder
  Ist Feindschaft, und sie sperren weit die Rachen.
Mein armer Gaul? — Euer Gnaden werden's ahnen,
  Denn auf zwei Stund' Entfernung hört' ihm jeder
  Die abgeplagten Rippen deutlich krachen.
    Bei so bewandten Sachen,
  Hab' ich von Räubern wenig zu besorgen
  Und bin in Mailand spätstens übermorgen.

Das *a giappe, a giappe* wüfste ich nicht zu erklären, wenn auch der Sinn nicht unklar ist. Es folgen noch zwei Sonette bei Trucchi, in denen die zerrifsnen Stiefel weiter in Scene gesetzt werden. Interessant zu wissen wäre, wie Bramante sich damals zu Lionardo da Vinci stellte, mit dem er zugleich in Mailand war.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. II. Februar. 1865.

Es kann von den praktischen Vorschlägen, die literarische Behandlung der modernen Kunstgeschichte zu einer Wissenschaft zu erheben, nicht gesprochen werden, bevor nicht festgestellt worden ist, welches das Ziel dieser Wissenschaft sei, welchen Nutzen die Arbeit auf diesem Felde habe. Denn soviel Einzelne darüber gesprochen haben bisher, und die richtige Ansicht in der Natur der Sache selbst liegt, daſs fast unmöglich erscheinen möchte es könnten Zweifel herrschen, so wenig ist sie dennoch als allgemein bekannt vorauszusetzen. Der Werth der modernen Kunstgeschichte pflegt als eine ungewisse Gröſse kaum in Anschlag gebracht zu werden. Daſs darauf gerichtete Studien bildend und veredelnd einwirken, bestreitet Niemand, daſs sie bis zu einem gewissen Punkte systematisch betrieben werden können, giebt man wohl zu, daſs sie aber ebenbürtig seien mit andern Disciplinen welche heute als die Aristokratie der exakten Wissenschaften obenan stehn, dürfte Niemand zu behaupten wagen.

Zwar es greift ein hergebrachten Privilegien auch in dieser Gestalt wenig günstiges Gefühl immer mehr um sich. Man hat Ehrfurcht, aber man macht einen Umweg. Die Keime zu einer Menge neuer Wissenschaften schweben in der Luft und suchen nach einer Stelle um Wurzel zu schlagen. Der Reiz des Unbekannten ist zu groſs, als daſs Jeder der sich zu Forschungen berufen fühlt, erst an beglaubigter Stelle als qualificirt sich auszuweisen und einen visirten Paſs zu erbitten Lust trüge, mit der Resignation, im Falle der Verweigerung die Reise aufzugeben. In Zukunft wird dieser Zwang fortfallen, bis heute jedoch hat er seine Wirkung nicht verfehlt. Er

trägt die Schuld dafs die Beschäftigung mit der modernen Kunstgeschichte als eine sehr vornehme Species von Dilettantismus erscheint, als eine Nebenbeschäftigung, für die gelegentlich wohl etwas gethan werden könne, deren niedrigste materielle Grundlagen sich auch wohl dazu eigneten als eine Art von Lehre vorgetragen zu werden, deren eigentlicher Inhalt und deren Ziele jedoch mit scharf wissenschaftlicher Behandlung nicht recht verträglich seien.

Und dies ist keineswegs ein aus besonderer Ungunst hervorgegangenes Urtheil, etwa als beabsichtigte man derartige Studien herabzusetzen, sondern, indem man die Resultate vor Augen hatte, die Sache selbst aber wenig kannte, sprach man sich etwa in diesem Sinne aus und liefs auf sich beruhen was sich weder selbst bewegte, noch woran Jemand zu rütteln Lust trug.

Heute nun tritt hier eine Aenderung ein. Immer gröfsere Thätigkeit wendet sich der modernen Kunstgeschichte zu. Meistens zwar noch aus dem Gesichtspunkte, als handele es sich in erster Linie um Befriedigung der Neugier des sogenannten grofsen Publikums, unverkennbar genug aber bricht eine höhere Anschauung mehr und mehr durch. Es ist Zeit für diese Wissenschaft, endlich als das aufzutreten was sie ist, und statt zu erbitten, wie früher, nun zu fordern. Zu fordern nämlich, dafs der Staat die nöthigen Einrichtungen treffe, ihren Betrieb in rationeller Weise möglich zu machen.

Die moderne Kunstgeschichte ist eine der mächtigsten Hülfswissenschaften für die allgemeine Geschichte. Bisher wurde dies nur von der antiken und mittelalterlichen Kunstgeschichte unbeschränkt angenommen: die moderne, deren Feld zu grofs und grenzenlos erschien und deren Erzeugnisse man mehr als Gegenstände respectabler Liebhaberei ansah, blieb beinahe aufser Betracht. Sie aber steht durch die Mächtigkeit ihres Inhaltes nicht nur der Litergeschichte, Sprachkunde und wie die Wissenschaften alle heifsen, deren Bearbeitung neue Resultate für die Geschichte der menschlichen Entwicklung gewährt, würdig zur Seite, sondern übertrifft sie. Schinkel sagt „die Produktionen der Kunst sind die feinsten Dokumente für die inneren Anschauungen eines fein und sittlich schön ausgebildeten Gemüthes.“ Sicherlich führt ein Kunstwerk am tiefsten ein in die Seele dessen der es schuf, und in die Zeit in der es entstanden ist. Keine Kunst freilich steht hier der

andern voran, die bildenden Künste aber liefern die ununterbrochenste Reihe von Denkmälern in denen sich das Auf- und Absteigen des menschlichen Geistes lesen läfst. Die Literatur ist lückenhaft dagegen. Leichter verständlich mag sie erscheinen, und die Behauptung sogar paradox klingen, dafs sie weniger als die bildenden Künste zu leisten vermöge, allein man bedenke: dort mufs das Gefühl des gesprochenen Wortes hinzutreten um die Schrift ganz verständlich zu machen; die äufserliche Gelegenheit mufs bekannt sein unter deren Anstofs geschrieben wird; einer bedeutenden Quantität aus andern Quellen abzuleitender Kenntnisse bedarf es, um einem literarischen Werke die rechte Stellung zu geben, ohne die es falsch verstanden werden würde. Die bildende Kunst dagegen braucht solcher Hülfsmittel kaum, sie läuft als ein stillerer aber bei weitem treuerer Interpret neben den Ereignissen her, nimmt die Züge des Lebens bis in die feinsten Schattirungen auf und spiegelt den Geist der Zeit so treu wieder, dafs durch sie eine fast zauberhafte Zurückversetzung in vergangene Jahrhunderte möglich wird, denen man auf anderen Wegen nur bis auf eine gewisse Entfernung sich nähern durfte.

Doch es ist was ich hier sage keine Neuigkeit. Die Kunst ist in vielfacher Weise so aufgefafst und ausgebeutet worden. Worauf ich dringe ist, dafs man die Möglichkeit schaffe, an Stelle des bisher von Glück und Zufall abhängigen Umhersuchens systematische Arbeit eintreten zu lassen.

An einem Beispiele, (das gewählt wird weil es sich unter vielen zuerst darbot), möge gezeigt werden, wie wichtig für das Verständnifs von Ereignissen der neuesten Zeit die Kenntnifs der Kunstgeschichte sei.

Das Renan'sche Buch setzt gegenwärtig die Welt in Bewegung. Das Verfahren des französischen Autor's erscheint Vielen als ein Angriff auf unsre heiligsten Anschauungen. Dafs Straufs und dessen Gesinnungsgenossen die Entstehung der Geschichte Christi einer kalten Prüfung unterzogen, liefs sich eher ertragen, es war dies eine wissenschaftliche Unternehmung deren Resultat immerhin ein zum Theil verneinendes sein durfte; dafs aber aus einer aufbauenden Phantasie etwas völlig Neues hervorging, bestimmt, die Stelle des bisher Vorhandenen einzunehmen, däuchte der Welt so wunderbar

und ohne Vorgang, dafs Renan's Werk als ein ungeheures Wagstück und einzig in seiner Art dastand.

Demjenigen aber der die Entwicklung der modernen Malerei verfolgt, kann das Buch nichts anders sein als die von der Literatur aufgenommene Fortführung der Bestrebungen welche die bildende Kunst seit Jahrhunderten als ihre eigene Domaine betrachtete, und die ihr, eben weil das Recht hier frei zu walten als ein hergebrachtes erschien, Niemand streitig machte.

Ich will nicht reden von den ältesten Zeiten, die von Verschiedenen ausführlich behandelt worden sind. Bekannt ist dafs Christus und die Ideen und Vorgänge deren Mittelpunkt er bildete, zuerst ganz in heidnischen Kunstformen dargestellt wurde, sowie auch dafs die frühsten Versuche, dergleichen bildlich wiederzugeben, gerade zu der Zeit zu beginnen scheinen wo die schriftstellerische Arbeit an den Evangelien als eine abgeschlossene betrachtet werden kann. Bekannt ist ferner wie der Streit ausbrach ob Christus schön oder häfslich abzubilden sei, wie das letztere von der griechischen, jenes von der lateinischen Kirche behauptet wurde, und die Anschauung der Lateiner endlich die Oberhand gewann. Dies aber dann zu Zeiten wo den lateinischen Völkern die Fähigkeit Schönes zu gestalten verloren gegangen war, so dafs man sich, um ein Bildnifs zu haben, gezwungen sah den byzantinischen Christustypus zu adoptiren. In gewisser Weise enthalten diese Vorgänge schon die Geschichte des ältesten Christenthums.

Allein sie liegen aufserhalb des Bereiches der modernen Kunst. Näher steht uns was im 13ten Jahrhundert, den Zeiten die als das Ende der antiken Welt und als der Anfang der modernen betrachtet werden müssen, sich ereignete. Von da an giebt die erwachende moderne Kunst genaue Daten über die Umbildung kirchlicher Anschauungen. Wie Dreieinigkeit, Jungfrau Maria, Christus, Gottvater, Apostel, Auferstehung und jüngstes Gericht den Menschen vor Augen standen, erfahren wir; wie die Vorstellungen wechselten, wie die Gestalten theils menschlicher, theils göttlicher wurden, besonders aber wie die Persönlichkeit des Erlösers aufgefafst worden ist.

Wir sehen entsprechend den nach Zersplitterung des deutsch-römischen Kaiserreiches einbrechenden Nationalitätsideen die Christusbilder nationalen Typus annehmen. Langsam wachsen diese modernen Ver-

hältnisse aus den antiken heraus, und so, allmählig nur verliert sich der byzantinische Grundtypus aus den Bildern Christi, bis er zuletzt hier und da nur wie ein leichter Schimmer über den Gemälden liegt. Wir sehen die Darstellung der Hauptmomente des Lebens Christi noch immer so gewählt wie die ältesten Vorbilder sie zeigen; mochte man dies Leben nehmen wie man wollte, immer blieben eine bestimmte Reihe von Anschauungen in gewohnter Anordnung der Gestalten festgehalten. Aber im Costüm, in der landschaftlichen Umgebung wurde das Hergebrachte langsam durchbrochen. Wir sehen endlich bei den Italienern sowohl als bei den Deutschen und Niederländern die Person Christi mit einer Freiheit individuell menschlich aufgefafst, mit immer ausgeführteren Details, damit die Situation so deutlich und ergreifend als möglich erscheine, dafs wir, wenn was die letzten hundert Jahre vor der Reformation an Gemälden wie erhabenen Bildwerken hervorgebracht unbefangen betrachtet wird, eine Ungebundenheit malerischer Phantasie erkennen, mit der verglichen Renan's Buch nur den Unterschied zeigt, dafs jene Künstler ohne die Absicht arbeiteten andere Auffassungen zu verdrängen, und, wenn sie Christus menschlich erscheinen liefsen, seine Göttlichkeit damit nicht verneinen wollten. Denn als Mensch stellen sie ihn in jeder Beziehung dar, und lassen, in Deutschland und den Niederlanden zumal, Antlitz wie Gestalt so durchaus menschlich erscheinen, so familienmäfsig natürlich, als habe jeder ihn am liebsten als einen ihm gleichstehenden Freund gleichsam oder einen nahen Verwandten denken mögen, an den man sich ohne Scheu und Ceremonien wenden kann und dessen Mifsgeschick man wie einen nahgehenden Trauerfall empfindet. Dies besonders in den nördlichen Ländern. Freilich giebt es germanische Kunstwerke, in denen diese Individualität zu grofsartiger, rührender Schönheit gesteigert worden ist, geradeso wie auf italiänischen Bildern des 14. und 15ten Jahrhunderts das Leiden oder der Zorn oder andere Affekte unschön dargestellt erscheinen, im Ganzen aber sind die germanische und die romanische Auffassung von Grund aus verschieden, und das Bedürfnifs beider Nationalitäten, in ihren religiösen Anschauungen unabhängig von einander zu werden, spricht sich in ihrer Kunst aus.

In Italien trat die individuelle Ausbildung besonders der Gestalt Christi immer wieder zurück. Während Maria und eine Anzahl von Heiligen allzu menschlich wurden, so dafs es den Anstofs

der Frommen erregte, blieb Christus unberührter von dieser Richtung und seine Göttlichkeit im Bilde festgehalten. Nun tauchen die antiken Formen dort wieder auf. Sie werden, ganz abgesehen von den Ideen welche sie einst verkörpert hatten, als Ideale menschlicher Gestaltung erkannt, und das Bild Christi, nur in der Absicht es rein und erhaben zu geben, mit diesen Elementen versetzt. Und als dann in den Zeiten der Reformation, mit welcher die Blüthe dieses Einflusses heidnischer Werke zusammentraf, von Rom aus alles Kirchliche neu geordnet ward, und, wie durch die tridentiner Vereinbarungen eine neue Organisation der kirchlichen Zucht zu Stande kam, so für die neugebildete Kirche entsprechende bildliche Darstellungen sich nothwendig machten, gelangte der durch Raphael und Michelangelo zumeist festgestellte neue Christustypus zu kirchlich officieller Geltung. Die urältesten römischen Christen hatten den Apollokopf für das schönste Bild ihres Meisters erkannt und angewandt: von neuem trat jetzt Apollo, mit einer Beimischung von des Jupiters von Otricoli gewaltigem Antlitz, in seine alten Rechte ein. Der Kopf Christi auf dem jüngsten Gerichte Michelangelo's, den ich ganz in der Nähe gesehen und gezeichnet habe, scheint direct nach dem des Apoll von Belvedere gearbeitet zu sein, während das Antlitz Christi im Schoofse seiner Mutter, das um vierzig Jahre frühere Werk desselben Meisters, noch einen Anflug byzantinischer Gestaltung zeigt.

Trotz dieser Einheit der Auffassung jedoch, welche die Malerei des 17ten Jahrhunderts kennzeichnet, machten sich mit der Ausbildung der spanischen und französischen Malerei ganz dieselben Unterschiede geltend, die den spanischen oder französischen Katholicismus vom italiänischen trennten. Man vergleiche Gemälde von Murillo, Lebrün und Guido Reni: ihre letzte Abhängigkeit von Rom, und dennoch die Verschiedenheit der Anschauungen sind leicht erkennbar. Unwahr sind sie alle drei, denn schon trat der Umstand hemmend ein, dafs gemalt werden sollte was nicht zu malen war. Nicht dem eignen Glauben, sondern den Anforderungen einer allmächtigen Priesterschaft mufste genügt werden. In Allem was diese Zeiten an Christusbildern hervorgebracht, ist kein in Wahrheit rührender Zug, mit wie brillanten Mitteln auch Rührung zu erwecken getrachtet wurde.

Vortrefflich dagegen characterisiren Rubens, Vandyck und Rem-

brandt die germanische Welt, wo der ursprünglich protestantische Geist durch die katholische Uebermacht oberflächlich bezwungen, sich nicht erdrücken liefs. Rubens mit all seinen katholischen Gemälden bleibt ein ächter Germane; Vandyk versteht oft viel geschickter den Anschein romanischen Gefühls anzunehmen, dennoch bricht das germanisch Individuelle durch; Rembrandt gar ist in offener Empörung. Wenn die ersteren darin nachgaben, dafs sie beim Antlitz Christi sich dem idealen kirchlichen Typus unterordneten, wodurch es meistens nichtssagend allgemein geworden ist: am übrigen Körper suchten sie sich schadlos zu halten, dem sie in oft erschreckender Weise leibhaftige Menschlichkeit verleihen. Rembrandt kennt gar keine Rücksichten. Seine Darstellungen Christi gränzen zuweilen an's Unerträgliche. Bewust oder unbewust, ich lasse das vor der Hand unentschieden, fällt er zurück in die Weise des 15ten Jahrhunderts; und seltsam, wenn er ausnahmsweise den Versuch macht Christus schön erscheinen zu lassen, ich erinnre an das Münchner Gemälde: Lasset die Kindlein zu mir kommen, da wird er leer und allgemein wie ein Nachahmer Rubens' in diesem Punkte.

Auf diese Zeiten folgten in Europa die der allgemeinen Erschlaffung. Die Gemüther wandten sich andern Fragen zu. Toleranz oder Indifferenz traten ein, und die Kunst bezeugt es. Es wurde wenig Kirchliches mehr gemalt; bedurfte man eines Christuskopfes, so kopirte man. Raphael Mengs ist der Abschlufs dieser Epoche. Sein Geschick ist grofs; seine Gestalten aber, wo er nicht unmittelbar nach dem Leben malt, sind ohne Leben.

Nun kamen die Anfänge der neusten Entwicklung. Und hier ist es seltsam, zu bemerken, wie man, wo es frommer Bildwerke bedurfte, die Figur Christi zu umgehen und durch die Situation zu ersetzen suchte was den Personen an Tiefe abging. Man verfolge die Meister der neueren Zeit: stets soll zumeist durch das bedeutungsvolle des ganzen dargestellten Vorganges gewirkt werden. Es ist als käme es gar nicht mehr darauf an, die Züge Christi als die geistige Mitte des Gemäldes nehmen, gleichsam den Punkt von dem das Licht ausgeht, und sosehr ist zuletzt die Fähigkeit verloren gegangen das Antlitz Christi nur einigermafsen lebendig zu malen oder zu formen, dafs sich in Berlin ein Verein bilden konnte, welcher auf das beste Werk dieser Art einen Preis setzte. Der Erfolg hat gelehrt dafs die Aufgabe eine unmögliche war. Eine Reihe Ge-

mälde kamen allerdings zusammen und wurden öffentlich ausgestellt, lieferten jedoch in ihren erträglichsten Darstellungen nichts wogegen nicht die mittelmäfsigste Nachahmung eines Christuskopfes von Guido Reni ein Meisterwerk gewesen wäre.

Während es mit der Gestalt Christi so nicht glücken wollte, mehrten sich dagegen die Werke welche Scenen aus den Erzählungen des neuen Testamentes veranschaulichen, und es ist die Zahl dieser Arbeiten, die mit dem jetzigen Jahrhundert etwa begannen, in den letzten Jahren so bedeutend geworden, dafs es vielleicht keinen unter den lebenden Historienmalern giebt der nicht mehr oder weniger in dieser Richtung zu Stande gebracht.

Durch Raphael's, Michelangelo's ungemeine Phantasie war die althergebrachte Beschränkung der heiligen Geschichte auf bestimmte, gleichsam nothwendige und sanctionirte Hauptmomente durchbrochen worden. Die Bibel stand offen von da ab, jeder konnte suchen was ihm am meisten zusagte, und seine Phantasie frei walten lassen. Eine ungemeine Mannigfaltigkeit von Auffassungen entstand auf diese Weise. Zu den Figuren trat darauf das Landschaftliche hinzu. Wie man in früheren Jahrhunderten das Costüm und den Hausrath auf kindliche Weise jenachdem germanisirt oder romanisirt hatte, ward nun Palästina und Aegypten zu einem landschaftlichen Paradiese erhoben. Die kleineren Genremaler bemächtigten sich endlich des ganzen Gebietes, und unzählige Illustrationen entstanden zu den Erzählungen des neuen Testamentes. Jedes Kind schon hat heute fast zu jedem erzählenden Verse der Evangelien nicht eine, sondern Dutzende von Illustrationen vor Augen gehabt; dazu die alten Gemälde in den Gallerien, oder in Stichen in den Familien, und dieser verwirrenden Fülle gegenüber endlich in neuester Zeit die einfache Frage, die früher Niemand that und die Jeder heute auf der Zunge hat: 'Wie verhalten sich diese Gemälde zu dem was wirklich geschah?'

Die Welt hat heute einen gewaltigen realistischen Tick. Sie will durchaus ganz genau unterrichtet sein wie die Dinge sich ereigneten. Man war auch im 15ten Jahrhundert realistisch; damals half man sich indem die ganze Scenerie des neuen Testamentes nach Deutschland oder Italien verlegt ward, da leuchteten die Dinge den Leuten ein. Heute geht das nicht mehr. Jeder der einigermafsen die Augen und Ohren offen gehalten hat, weifs wie Palästina

etwa beschaffen ist. Er hat Bücher gelesen, und Landschaften und Photographieen gesehn die ihm jeden Stein in den Mauern von Jerusalem zeigen, genau wie einer da zwischen den andern sitzt; man will gern glauben, glaubwürdige Dinge aber. Man drängt auf Darstellungen die unseren heutigen Kenntnissen entsprechend seien. Und was ereignet sich?

Ein Mann mit ungewöhnlicher Phantasie begabt, zu Hause in Palästina, bekannt mit den gelehrten Untersuchungen über das Verhältniſs der einzelnen Evangelien zu der Zeit Christi, vertraut mit der Behandlung der Sprache und mit den Geheimnissen eines lesbaren Styls, fühlend daſs heute nicht sosehr die bildende Kunst als vielmehr eine gut geschriebene Prosa das Mittel biete sich leicht und im weitesten Umkreis verständlich zu machen, sucht einen Ausweg aus dem ungeheuren Wust von Vorstellungen und setzt an Stelle dieses gemalten Palästina's, an dessen Bäume, Berge, Städte, Häuser und Kleider Niemand mehr glaubt und die dennoch Jedermann festhält weil eben Vorstellungen nothwendig sind, eine Anzahl einfacher, lokal gefärbter, überraschend neuer und dennoch mit verlockender Wahrheit erfüllten Anschauungen; und indem er zugleich mit Umgehung all jener tausendfach ausgebeuteten Scenen, ohne die man das groſse Drama gar nicht zu denken vermochte bisher, eine ganz anders gewählte Reihe einfacher Momente wählt, in denen er die Entwicklung Christi vorüberführt, scheint er mit einem Schlage das Falsche beseitigt und das Richtige entdeckt zu haben. Schon seit einiger Zeit hatten französische Maler in ihrer Vertrautheit mit dem Orient die evangelischen Ereignisse unter neuen Bedingungen zu malen begonnen; Renan liefert die letzte Consequenz dieser Richtung, sein Buch ist ein malerisches Werk in Worten. Und auch darin arbeitet er ganz im Geiste der modernsten Kunst, daſs er zumeist Stimmungen, landschaftliche sowohl als historische, gebend, die Figur Christi mehr durch den Gegensatz der Andern von denen sie sich abhebt, als durch feste, ihn groſsartig einfach zeichnende Linien hinstellt. Und das Publikum, entzückt von dieser Malerei, und äuſserst willig ihre glaubhaft erscheinende Einfachheit für die bunte unerträgliche Verwirrung einzutauschen, von der es sich nun befreit fühlt, sieht die Dinge so lebhaft vor Augen von denen erzählt wird, daſs es sich dem Zauber des Werkes gern hingiebt.

Welches die Ursache sei der vergeblichen Versuche, die Gestalt Christi heute individuell hinzustellen, kann hier zu erörtern nicht meine Absicht sein, so wenig ich weitere Gedanken über Renan's Buch mitzutheilen habe*); aber ich glaube, Niemand wird den Werth der modernen Kunstgeschichte für die Erforschung der Thatsachen läugnen, die ich andeutete. Jedoch, was nützen solche Untersuchungen wenn sie nicht ganz genau angestellt werden können? Hierzu aber fehlt es an Material. Was ich oben vorgebracht, beruht auf dem gelegentlich dafür gesammelten: so wenig im Vergleich zu dem was ich behufs erschöpfender Darstellung vor Augen haben müfste, dafs ich, käme es darauf an eine ausgeführtere Arbeit zu liefern, in den meisten Fällen mich dabei begnügen müfste auf Bücher**) zu verweisen, deren Angaben ohne den Anblick der Werke wenig gewähren, oder auf Stiche bei denen nichts den Beweis liefert dafs sie den Ausdruck des Originales richtig getroffen haben. Aber weiter: selbst wenn ich es dahin gebracht, überall an Ort und Stelle die Dinge selbst gesehen und geprüft zu haben, und die Leser geneigt wären meinen Resultaten Glauben zu schenken, welche Möglichkeit böte sich, die Dinge denen zu beweisen die diese Bilder nicht sehen? Es bedarf hier des Anblicks ebensosehr als der Worte. Der ganze Reichthum der Berliner Sammlungen würde das Material nicht darbieten auf das es ankäme. Man hätte mit seinen Schülern ein Jahr lang Deutschland, Belgien, Frankreich und Italien zu durchreisen, um zu sehen was gesehn werden müfste. Und es handelt

*) Nur eine Bemerkung. Man ist letzter Zeit in Frankreich auf Savonarola aufmerksam geworden. Die von Perrens verfafste und von mehreren Akademien gekrönte, sehr unzulängliche Biographie des Mannes hat Sensation gemacht und rasch mehrere Auflagen erlebt. Ich bin der Meinung dafs Renan ohne dieses Werk seine Charakterentwicklung Christi nicht erfunden haben würde, glaube sogar dafs er seine Hypothese von den drei Phasen der Laufbahn Christi direkt in der Anschauung Savonarola's concipirt hat. Hält man dies im Auge und nimmt dazu dafs die wissenschaftliche Grundlage auf der er baut, wie es scheint ganz aus fremden Steinen besteht, so bleibt schliefslich nur die Einfachheit der Schreibweise zu bewundern. Dieser verdankt das Buch seine Wirkung.

**) Die kürzlich in zwei Bänden erschienene History of Painting in Italy von Crowe und Cavalcaselle giebt über die Darstellung Christi in der italienischen Kunst von den ältesten Zeiten bis zum 15ten Jahrhundert detaillirte Nachrichten, wie denn das Buch dem Stoffe wie der Redaktion nach ein ganz vortreffliches ist. Ich werde später darauf zurückkommen. Leider ist der Preis für Deutschland ein wenig hoch. Es sollte übersetzt werden.

sich um diese Frage nicht allein, die ich wie bemerkt ward nur des Beispiels wegen erörterte. Die Geschichte ist voll von andern Fragen, auf die die moderne Kunst eine Antwort zu geben hätte.

Man hat den Vorwurf erhoben, es sei ein Herausgehen aus gezogenen Schranken, die Kunstgeschichte als Hülfsmittel für die Erforschung des grofsen Ganges des menschlichen Geistes anzusehn. Es trete dadurch eine absichtlich geschaffene Verwirrung ein: weder reine Kunstgeschichte noch brauchbare politische Geschichte empfange man so; Eins oder das Andere müsse betrieben werden.

Gegen derartige Behauptungen, die in der eigenthümlichen Selbstbeschränkung einzelner Individuen ihren Grund haben, und die man heute nicht blofs hier, sondern auch bei andern Disciplinen aussprechen hört, kann nicht polemisirt werden. Ich theile eine solche fruchtlose Ansicht der Dinge nicht. Dem Sich strict an die Sache halten verdankt man zwar zuweilen die brauchbare Lieferung reinlichen Materials, allein dieser Vorzug der Einseitigkeit wird heute überschätzt. Die Darstellung der Geschichte ist ein Gewebe aus vielerlei Art Fäden zusammenzuflechten: je weiter wir ausgreifen, um so näher die Möglichkeit klareres Verständnifs zu schaffen. Die Kunst in ihrer Entwicklung, von Bild zu Bild, von Statue zu Statue betrachtet, gewährt keinen Anblick, der Einheit und Inhalt böte. Es wäre eine derartige Beschreibung der Kunstentwicklung nichts als ein Aneinanderreihen von Symptomen der allgemeinen Arbeit, deren Gleichartigkeit eine zufällige ist. Es giebt nur eine Geschichte: die Darstellung des höherer Vollendung entgegenwachsenden Geistes in den Völkern. Mag man, weil nicht Alles zugleich bewältigt werden kann, Grenzen ziehn und die Wissenschaften in ihre Fächer theilen. Diese Trennung kann immer nur eine der menschlichen Schwachheit gemachte Concession sein. Es giebt nur Eine Wissenschaft 'die Erkenntnifs der Dinge', und jede einzelne Disciplin wächst um so viel an Werth und Würdigkeit, als sie sich dem Einen allgemeinen Umfassen aller Erscheinungen zu nähern sucht.

So fest dies aber steht, eben so sicher ist, dafs die Richtung aufs Allgemeine nicht der Mühe überheben kann, das Einzelne zuvor fest zu begründen. Und so, mögen die letzten Resultate der Kunstgeschichte noch so verlockend scheinen, einstweilen mufs in erster Linie darauf gedacht werden, an welcher Stelle Angesichts des ungeheuren Materials das sich nach soviel Richtungen hin

hier bietet, der Anfang des Bewältigens zu machen sei. Soll alles vorhandene gesammelt und chronologisch geordnet werden? Soll nach geographischen Verhältnissen geschieden werden? Soll man eine Epoche der andern gleichstellen? Diese und andere Fragen bedürfen einer Antwort.

Wenn wir die Geschichte ganz im Großen betrachten, gewahren wir wie über den Völkern schwebend eine Succession von Ideen (wo wir sie nicht sicher sehn, vermuthen wir sie), welche als die die Ereignisse hervorrufende Macht und zugleich als das Resultat der Ereignisse selbst wieder, das letzte Ziel der Geschichtsforschung bilden. Jedes Volk scheint dazu geschaffen ein Glied dieser Sternenreihe von Ideen, die aus dem Nebel kommend sich in's Ungewisse verliert, zu repräsentiren. Das ganze Dasein des ägyptischen, griechischen, römischen Volkes läßt sich in einige wenige Gedanken concentriren. Von diesen Gedanken ausgehend beurtheilen wir heute jedes einzelne Lebenssymptom dieser Völker. Am fruchtbarsten aber wird es uns immer scheinen, da mit dem Studium zu verweilen wo wir die Punkte entdecken an welchen diese Gedanken sich am vollsten zur Ansicht bringen. Und der Schluß dieser Arbeit kann immer nur der sein, daß wir bestimmte Menschen in's Auge fassen.

So kommt es daß wenn wir von den Völkern reden wir ein Doppeltes meinen: eine ungeheure dunkle Masse, und vor ihr hergehend eine Anzahl bestimmter Individuen. Diese zu entdecken und ihre Gedanken zu erforschen und in Bezug auf sie die Thaten der Völker darzustellen, ist Geschichte schreiben. So angesehen gliedert sich die ungeheure Erbschaft an Ereignissen die jedem von uns mit auf den Weg gegeben wird, auf das leichteste. Und danach betrachten wir auch die Kunstgeschichte.

Die Kunstgeschichte hat das Ziel, das Leben der Männer ergründen zu helfen welche sich der bildenden Künste als Mittel bedienten ihren Geist zu offenbaren. Die Gliederung der Kunstgeschichte ergiebt sich danach von selbst. Die großen Meister sind als die Kernpunkte zu nehmen, um welche die Studien und die Sammlungen zu beginnen haben. Ich nenne hier keine Namen, die Meister sind bekannt.

Und nun überschlage man einmal was wir von diesen Meistern wissen, und erwäge was wir wissen könnten wenn das Material zu-

sammengebracht vorläge. Was haben wir sicheres über Lionardo da Vinci, um einen der gröfsten zu nennen? In seine Gemälde theilen sich Petersburg, London, Paris und die übrigen Hauptstädte Europa's. Fast sämmtlich sind sie durch Stiche reproducirt worden. Aber wie? Und wo fände man diese Stiche zusammen? Und wenn auch, was gewähren Stiche? Selbst die vorzüglichsten? Man braucht nur um die Probe (ganz ohne das Original) zu machen, eine Anzahl Stiche nach demselben Gemälde nebeneinanderzulegen und zu vergleichen. Mit einem Worte, es ist unmöglich von Lionardo etwas zu wissen ohne die langwierigsten Wandrungen.

Aber mit Raphael steht es vielleicht besser? Dieselben Hindernisse zeigen sich Und so bei Dürer, bei Michelangelo, bei van Eyck. Sobald wir annehmen, was Jedermann annehmen mufs der einen richtigen Begriff von ernsthafter Arbeit hat, dafs ohne die Grundlage vollständigen Materials nichts Rechtes zu Stande gebracht werden könne, stehn wir der modernen Kunstgeschichte als einem fast unnahbaren Gebiete gegenüber.

Denn man geht heute den Erscheinungen mit anderer Schärfe zu Leibe als früher. Früher begnügte man sich mit Abschriften von Inschriften: heute suspendirt man das Urtheil, bis man, bei einigermafsen zweifelhaften Fällen, einen Abklatsch vor Augen hat. Früher bei Bildwerken mit Zeichnungen: heute müssen Abgüsse zur Stelle sein. Ein Museum mit Abgüssen der antiken Werke ist Grundbedingung des antiquarischen Studiums. Es liegt auf der Hand dafs für die moderne Kunst dasselbe geschehn müsse: es bedarf einer Sammlung des gesammten Materials. Mit den grofsen Künstlern mufs begonnen werden. Jeder Strich der von ihrer Hand existirt, mufs gesehen werden können. Und da sich ein Mittel gefunden hat, derartige Sammlungen zu schaffen, so bleibt nichts übrig als, wenn überhaupt etwas geschehn soll, es anzuwenden. Der Erfolg hat gezeigt dafs die Photographie dieses Mittel sei. Durch ihre Hülfe kann herbeigeschafft werden was man bedarf. Sie leistet für Gemälde dieselben Dienste wie der Gyps für die Statuen.

Die gemachten Anfänge zeigen das. Die Publikationen von Photographien nach Handzeichnungen, Stichen, Oelbildern, Freskobildern und erhabenen Arbeiten lassen, so unvollständig sie sind, bereits Untersuchungen anstellen welche noch vor zehn Jahren unmöglich waren. Wer war früher im Stande die Reproduktion eines

Gemäldes, alle Skizzen dazu, alle Stiche danach, alle Studien dafür auf demselben Tische ausbreiten und ruhig und unbeirrt vergleichen zu können? Wer war so toll früher, sich dem Gedanken hinzugeben, es sei doch eine schöne Sache, die Reihenfolge aller Werke eines grofsen Meisters vereinigt vor sich zu sehn? Für Raphael ist dies sogar bereits geschehn. Es ist bekannt dafs der Prinz Gemahl von England eine photographische Sammlung aller Werke Raphaels zusammengebracht hatte. Solche Sammlungen sind für das Studium beinahe wichtiger heute als die grösten Gallerien von Originalen. Durch die Vergleichung welche so möglich wird, lassen sich Resultate erzielen die überraschend sind. Die Thätigkeiten der Männer liegen wie offene Bücher da. Und, wie gesagt, nur Anfänge besitzen wir erst. Lassen wir es so weit kommen, dafs Bibliotheken photographischer Blätter da sind, denen nichts fehlt was irgend erreichbar ist, so wird künftig von der modernen Kunstgeschichte in der That wie von einer festbegründeten Wissenschaft die Rede sein können.

Wie wichtig dies Studium an sich sei, hat der Staat längst anerkannt. Es ist nöthig dafs er nun auch hier den Forderungen welche die fortschreitende Zeit möglich macht, gerecht werde. Man hat bisher nur Stiche und Gemälde gekauft, es mufs eingesehn werden dafs man sich auszubreiten habe. Man hat für griechische, römische, ägyptische, assyrische Kunst das Seinige gethan: auch für die moderne Kunst mufs gesorgt werden, da die Mittel dazu vorhanden sind. Möchten diejenigen in deren Händen die Macht liegt, und wohl auch die Verpflichtung hier das Richtige nicht nur zu erkennen sondern es auch durchzuführen, die Vorschläge prüfen welche folgen werden, und, wenn sie ihre Berechtigung fühlen, thun was zu ihrer Verwirklichung zu thun ist.

1. Begonnen müfste werden mit vollständigen Verzeichnissen, zunächst der Werke der grofsen Meister.

2. Verbindungen wären anzuknüpfen, um die photographischen Abbildungen dieser Werke zu erlangen. Wie bei andern wissenschaftlichen Bestrebungen, würde auch hier die Diplomatie ohne grofse Mühe einen Theil der nöthigen Vermittlungen einleiten können. Denn an vielen Stellen ist es noch mit Schwierigkeiten verbunden die Erlaubnifs zu erhalten. Während in London und Paris der Staat selbst die wichtigsten Kunstwerke photographisch ver-

öffentlicht, sträubt man sich in Rom von obenherab auf das entschiedenste die Abnahme von Photographien zu gestatten. Dennoch wurde in Rom für den Prinzen Albert wohl eine Ausnahme gemacht, wie auch in Dresden, wo übrigens dem römischen Principe gehuldigt wird. Es dürfte also zuweilen höhere Vermittlung unumgänglich sein, während in vielen Fällen die Anlage der Sammlung dadurch erleichtert würde, dafs man ganze Reihen von Photographien, besonders von Fresken und Handzeichnungen, als bereits vorhanden, nur zu kaufen und zu ordnen hätte.

3. Die so entstehende Sammlung wäre nach den Meistern zu ordnen und zu bearbeiten. Dies bleibt unumgänglich. Es müssen jedem bedeutenden Blatte Angaben über die Gröfse, die Erhaltung und die Farbe des Originalwerkes zugefügt werden. In ihnen mufs zu finden sein, in wieweit die Farben verändert zum Vorschein gekommen sind, welche Stellen retouchirt wurden (was zu erkennen die Photographie an sich übrigens ein vortreffliches Hülfsmittel ist) welche Meinungen über die Aechtheit des Werkes geäufsert worden sind, und was überhaupt von seinen Schicksalen bekannt geworden ist. Das zu diesen Zwecken zu bearbeitende Material liegt heute in einer grofsen Anzahl Bücher zerstreut, und mufs kritisch zusammengefafst werden. Die Mitarbeiterschaft an diesem schriftlichen Theile der zu unternehmenden grofsen Arbeit wäre eine ausgezeichnete Vorübung für diejenigen welche sich der modernen Kunstgeschichte widmen wollen.

Der blofse Beginn schon des von mir angedeuteten Unternehmens würde tiefgehende Folgen haben. Ich habe vermieden die heutige Malerei und Bildhauerei zu erwähnen. Es sei das vorbehalten, und nur das erwähnt: welch ein Vortheil, zu einer Reise nach Italien mit Hülfe solch' einer Bibliothek sich vorzubereiten! Sicherlich würde, sobald der Staat den Willen zu erkennen gäbe die photographische Bibliothek zu gründen, eine allgemeine Beisteuer vieler Privatbesitzer von Gemälden und Zeichnungen die Stiftung erleichtern. Es brauchte weder grofser Summen noch besonderer Gebäude, man hätte ganz in der Hand das Maafs zu bestimmen in dem man anfangen und fortschreiten wollte. Es bedarf nichts als der Einsicht, des Willens und der Wahl einiger passenden Persönlichkeiten, die zu finden nicht schwer sein dürfte. Dafs sich

auch ohne Anstellung Kunstfreunde für das Zustandekommen des Institutes interessiren und zu dessen Einrichtung in jeder Weise mitwirken würden, ist vorauszusetzen.

Was sich gegen meine Vorschläge einwenden liefse, wäre zunächst vielleicht die Befürchtung einer geringen Haltbarkeit der Photographie. Dafs bei der nöthigen Vorsicht jedoch haltbare Blätter herzustellen seien, wird heute als ausgemacht betrachtet.

Es liefse sich ferner sagen, was mir in der That bereits eingewendet worden ist, die Sache sei so natürlich dafs sie kurz oder lang von selbst erfolgen müsse. Dies aber ist kein Grund, sie darum nicht sogleich in Angriff zu nehmen. Höchstens läge ein Trost darin für den Fall dafs die Bemühungen sie jetzt schon durchzusetzen im Augenblicke fruchtlos bleiben sollten.

Es liefse sich drittens sagen und auch das mufste ich hören, die Sache werde deshalb unterbleiben, weil Niemanden daran gelegen sei. Dies kann freilich nur die Erfahrung lehren. Jedenfalls soll versucht werden, eine Zeitlang immer wieder darauf hinzuweisen. Es ist der Hauptzweck den ich bei diesen Blättern im Auge habe. Vielleicht wenn in Berlin nichts zu erreichen ist, entschliefst man sich anderswo. Denn immer umfangreicher erscheinende Publikationen, die nicht entbehrt werden können, die zu kaufen aber die Mittel des Einzelnen übersteigt, machen die Angelegenheit zu einer dringenden, und Hand in Hand mit der Freude über das heute bereits zu erlangende, geht der natürliche Wunsch auch das vor Augen zu haben was um auf dieselbe Weise zugänglich zu werden nur einer treibenden Kraft bedürfte. Wäre es etwas so ungemeines, wenn ein Photograph, vom Staate damit beauftragt, einstweilen nur Italien bereiste um mit den wichtigsten Freskogemälden beginnend, denn auf diese kommt es gegenwärtig zumeist an, die Städte durchzugehn? Dürfte man bei uns auf das Publikum rechnen wie in England, so würde ich vorschlagen einen Verein zu bilden der die Sache in die Hand nähme und auf eigne Kosten die Unternehmung einleitete. Dafs hiermit Vortheile jeder Art verknüpft wären, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Sei deshalb auch dieser Vorschlag schliefslich von mir ausgesprochen.

Ich werde in den folgenden Heften auf einige der wichtigsten photographischen Publikationen hinweisen und weiter zu zeigen suchen von welcher Bedeutung sie für die moderne Kunstgeschichte sind.

Herr Major Franz Kühlen hat mir folgende beide Schriftstücke zur Veröffentlichuug mitgetheilt, deren Originale in seinem Besitz sind und mir vorgelegen haben.

I.

Ferdinandus poncettus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis Thesaurarius

Spectabilibus viris domino Augustino Chisio et socijs pecuniarum Aluminorum sancte Cruciatae depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri Thesaurariatus officy vobis tenore presentium comictimus et mandamus. Quatenus de dictis pecunys penes vos existentibus Solvatis ducatos quinquaginta de carlinis decem per ducatum ad rationem monete veteris excellenti pictori magistro Raphaeli de urbino per ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per unum mensem susceptum a die prima mensis octobris proxime preteriti in operibus picture palaty Sancti domini nostri sicut adparet per cedulam manu reverendi domini magistridomus Sanctitatis sue et nobis exibitam.

Quos sic solutos in vestris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die prima mensis nouembris anni 1516. pontificatus uero Sanctissimi domini nostri Leonis pape X. quarto

duc L. decarl. x.

Visa . Jo . de aglano.

Siegel.

Jo raphaello durbino ho receuto duc. cinquanta p questo mese doctobre.

Sigillum fc. d serra.

Die wenigen Worte welche von Raphaels Hand hier den Empfang des Geldes bescheinigen, sind mit der ihm eigenthümlichen schlanken Zartheit geschrieben, fast gemalt möchte man sagen.

Es ergiebt sich aus diesem Schriftstücke daſs Raphael für seine Malereien im Vaticanischen Palaste ein monatliches Gehalt bezog, welches für das ganze Jahr 1200 Ducaten betrug. Major Kühlen

besitzt noch neun andere, dieser ähnliche Quittungen aus den Jahren 16, 17 und 18. Nimmt man nun hinzu dafs auch für das Geld welches Raphael für die Teppiche empfing, sowie für das Gehalt das er als Baumeister am Sanct Peter zu erhalten hatte, Quittungen vorliegen, so fällt für die bisherige Behauptung, der Pabst habe ihn in Betreff der ihm geschuldeten Gelder mit Verleihung der Cardinalswürde abfinden wollen, an Glaublichkeit. Denn was Raphael im Uebrigen für den Pabst malte, war nicht so bedeutend um grofse Summen zur Deckung zu erfordern.

II.

Henricus Archiepiscopus Tarentinus Sanctissimi domini nostri pape secretarius et generalis thesaurarius. Spectabilibus viris domino Quinctilio et Sebastiano Desaulis pecuniarum camere apostolice Generalibus depositariis Salutem in domino. Vobis per presentes comictimus et mandamus quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus solvatis provido viro magistro Michaelangelo ludouici de bonarotis laico florentino Ducatos centum quinquaginta pro ejus provisione a Sanctissimo domino nostro ei assignata per quatuor menses a die prima mensis januarij proxime preteriti in dipingendo sacellum novum in palatio Sanctissimi domini nostri. Quos sicut premittimus solutos in vostris computis admictimus.

Datum Rome in Camera Apostolica die prima mensis maji Millesimo quingentesimo undecimo Pontificatus Sanctissimi in christo patris et Domini nostri Domini Julij divina providentia pape secundi Anno octavo.

Duc. 150

vidit H. desaxoferrato.

Jo michelagniolo dilodovicho simoni o ricieuuto duchati cencinquanta e p fede de luero o facta questa dimia mano propia.

Sigillum f.

Persicus.

Diese Quittung ist wichtig weil sie zu dem wenigen gehört was aus dem Jahre 1511 von und über Michelangelo vorliegt. Wir sehen ihn in der sistinischen Kapelle beschäftigt: ein neuer Beweis zu den übrigen, dafs die Malerei darin 1511 noch fortdauerte. Zugleich empfangen wir Aufklärung, in welcher Weise er bezahlt wurde: er

empfing ein festes Gehalt von $37\frac{1}{2}$ Dukaten den Monat und ausserdem von Zeit zu Zeit gröfsere Summen, wie sein Briefwechsel zeigt, die er dann allerdings, was bisher nicht erklärlich schien, gleich nach Empfang beinahe ganz und gar nach Florenz zu senden im Stande war. Hiernach wäre dann allerdings doch anzunehmen, auch Raphael habe aufser jenen 50 Dukaten noch andre Bezahlung erhalten, und der in den letzten Zeiten um Geld sehr verlegene Leo der Zehnte habe bei seinen zahlreichen, um der dafür zu zahlenden Summe wegen vorgenommenen Cardinalcreirungen auf ihn ein Auge gehabt. Ich hätte demzufolge das oben über diesen Punkt geäufserte fortlassen können, aber ich wollte nebenbei zeigen, wiesehr in Betreff jener Verhältnisse ein Dokument geeignet sei das andere aufzuklären.

Was das viro provido anlangt, so ist dies nur ein Ehrentitel, etwa gleich mit viro spectabili. Doch kommt er mir für Michelangelo hier zum erstenmale vor. Auch der Zusatz von laico ist mir sonst nicht aufgestofsen. Augustinus Chisius ist der berühmte Chigi, für den Raphael so viel gearbeitet hat.

Major Kühlen besitzt aufser diesen Manuscripten noch einen Brief und einen Contract Raphaels, beide auf den Bau des Sanct Peter bezüglich und von Interesse. Doch ist die Veröffentlichung dieser Blätter einstweilen noch seinen Wünschen entgegen. Das wichtigste jedoch was Major Kühlen mit nach Deutschland gebracht hat ist eine Skizze, Skelettstudie der zusammensinkenden Jungfrau in der Grablegung. Sie zeigt mit welcher Gründlichkeit Raphael bereits in Florenz die anatomischen Vorarbeiten zu seinen Gemälden betrieb. Der Anstofs dazu konnte von Michelangelo ausgehn.

Aus Bologna empfange ich eine Photographie des von Michelangelo dort für den Sarkophag des Heil. Domenico gearbeiteten knienden Engels. Ich hatte das Werk selbst bisher nicht gesehn, aber weder Beschreibungen noch Abbildungen nach voraussetzen dürfen wie schön es sei. Gesicht und Hände, Faltenwurf und technische Ausführung zeigen bereits eine Meisterschaft, gegen die nichts Gleichzeitiges aufzukommen im Stande gewesen wäre. Die Eifersucht der bologneser Bildhauer, welche Michelangelo nach Vollendung der Arbeit durch Drohungen zum Fortgehen zwangen, erscheint nun als ein sehr erklärliches Gefühl.

Die italienischen Texte

für den Aufsatz über Michelangelo's Haus, im ersten Hefte.

I.

Dichiaramo per la presente polizza, come Messer Leonardo del già Bonarroto de' Bonarroti, cittadino fiorentino, volendo riconoscere e continuare la amicizia che Messer Daniello Ricciarelli da Volterra ha continuato molti anni seco, etiam et con Messer Michelagnolo suo zio, bona memoria, e mettere a custodia piuttosto che a pigione della sua casa in Roma una persona amorevole, nella quale possa confidare sicuramente, che debbe non pure conservarla, ma ridurla anche in migliore stato con li danari della infrascritta moderata pigione: concede dico, detta sua casa, posta nel rione di Trevi, presso Santa Maria di Loreto, confinante da una banda con li beni di Giovanni Battista Zannuzi, dall'altra con li beni di Madonna Diana de Bargellis, moglie di Tarquinio Casale, e della parte di dietro con lo orto del capitano Papinio Capiciucco e le monache di San Giovanni Battista, dinanzi con la strada pubblica incontro al palazzo del vescovo Zambicaro e altri più vari confini al detto Messer Daniello Ricciarelli da Volterra, per anni novi prossimi futuri da comminciarsi a dì primo di maggio detto 1564, e come seguitò da finirsi con ricognizione piuttosto che nome di prezzo di scudi trentacinque, di Giulj dieci per scudo all'anno, da pagarsi di sei in sei mesi, anticipata soluzione, secondo la usanza di Roma, liberamente e senza alcuna eccezione: con dichirazione, che per evidente utilità e miglioramento di detta casa, possa il detto Messer Daniello prevalersi e spendere in essa i detti scudi trentacinque di pigione all'anno, et di detta spesa tenerne e renderne fedele conto al prefato Messer Leonardo: quale in tal caso promette farla buona, e scomputarla sopra la detta pigione: e con patto espresso, che accadendo che esso M. Leonardo solo, o con sua famiglia, volesse venire a Roma per suoi negotj, o per altro, gli siano riservate libere tutte le stanze della Torre, e luogo anche da potere tenere due cavalcature in

stalla, e con dichiarazione ancora, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri le due casette appartenenti e congiunte a detta casa, se non di anno in anno; una delle quali abitava Pierluigi Gaita: l'altra Aquina, moglie già di maestro Antonio muratore, e oggi di Giovanni cavatore di pozzolana, a' quali già Messer Michelagnolo suo zio aveva concedute dette casette per abitarle a beneplacito suo: e similmente con patto espresso, che detto Messer Daniello non possa appigionare ad altri per alcuno spazio di tempo la detta casa principale, nè meno le stanze della Torre, che Messer Leonardo si ha riservate quando gli accorra venire a Roma, come di sopra è detto: e caso che M. Daniello contravenisse questo patto si intende subito esser finita la locazione di detta casa, et così delle altre due casette soprascritte appigionate ad altri come di sopra; e perchè Messer Leonardo lassa in detta casa diverse masserizie, legnami, e ferramenti, come si contiene in uno inventario sottoscritto di mano di detto M. Daniello, esso promette averne buona cura, e rendere conto, e restituirlo tutto, o in parte, ad ogni beneplacito e volontà del pfto Messer Leonardo, quale si contenta che frattanto M. Daniello possa usarle e servirsene a suo piacere. — Le quali tutti soprascritte condizioni il pfto M. Daniello promette inviolabilmente al detto M. Leonardo osservare e mantenere senza alcuna eccezione, perchè così sono stati d'accordo: e inoltre promette il detto M. Daniello, finito il detto tempo di nove anni, restituire al detto M. Leonardo la detta casa senza replica, o contradizione alcuna, e così M. Daniello renunzia sopra di ciò a qualsivoglia legge, statuto e decreto fatti e da farsi in favore degli inquilini: laquale restituzione s'intende con porte, finestre, serrature, chiavi e altro pertinente a detta casa: dentro laquale, nè in alcuna parte di essa, non sia lecito, nè permesso al pfto M. Daniello cavare, nè far cavare senza espressa licenzia di M. Leonardo: il quale in evento di sua morte vuole che li suoi eredi siano obbligati mantenere la detta casa nel modo predetto, e per il detto tempo di novi anni al pfto M. Daniello: il quale al incontro vuole, che in evento di sua morte, la detta locazione si intenda subito finita, ancora che non fussi finito il detto tempo di nove anni: e che li suoi eredi non possono per virtù della presente continuare, nè pretendere nella detta locazione, e così si obbligano e promettono ciascuna di dette parti respettivamente osservare inviolabilmente, volendo, che la presente

ogni cosa, ma la lungezza in che mi tengono questi padroni franzesi a far questo benedetto getto è causa che ancora si ha a fare, e similmente è causa che le due teste non son gettate perchè aspettavo di far la lega di certo metallo. Ma se io vedrò che la cosa vadi troppo in lungo, io mi risolvèro a gettarle, chè già le forme sono a tal termino che presto presto si possan finire. Non voglio aspettare più altro che una risposta del Signor Orazio Rucellai il quale si trova appresso alla Regina, e spero che faccia buon officio per quest'opera, e che me'n abbia in breve a dar resoluzione, che subito, avuta questa risposta, io non aspetterò più a gettarle, e' sia come si voglia. Quanto alla cosa del metallo non occorre visare (fesare) a cosa nessuna chè v'ogni cosa. Circa al far formare la Madonna di basso rilievo, poichè adesso è in mano di Messer Giorgio, sebben non v'è il Marignello, sarebbe forse bene, innanzi che la renda, farla formare a qualcuno altro, chè non può essere che Messer Giorgio non abbia conoscenza di qualche persona atta a fare tal effetto, chè in vero il formare non vuol altro che diligenzia.

Se voi vedete di poter far che la si facci, a me sarà molto caro. E raccomandate(mi) a Messer Giorgio strettamente, e a voi stesso mi raccomando.

Di Roma il dì 11 di febbraro 1565 in Roma

Vostro affezionatissimo e vero amico
Daniele Riciarelli.

Al molto magnifico e mio osservandissimo
Messer Lionardo Buonarrota Fiorenza.

III.

Molto magnifico e onorando Messer Lionardo.

Jo ho ricevuto qui la soma del Trebbiano che voi ne indirizzaste per Domenico da Settignano (Seligne), il quale ha servito benissimo e fedelmente come è solito. Arrivò qui il dì 22 di giugno, e se bene io ero a San Giovanni in casa, ci sta Jacopo con le sorelle, sicchè fù custodito benissimo per finchè io tornai la sera a notte. La mattina seguente a buon' ora fù eseguito quanto mi ordinate, cioè ne mandai i dieci fiaschi a Messer Federigo che fu medico del Reverendissimo Cardinale di Carpi, buona memoria, e fiaschi

polizza abbia forza di istrumento rogato in ampliore forma etc. etc. etc. E per fede del vero, io Diomede Leoni Senese, a richiesta di ambedue le dette parti, ho scritta e sottoscritta la presente di mia propria mano, dì, mese, e anno sopradetti in Roma.

Jo Diomede Leoni ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano propria.

Jo Leonardo Bonarroto de' Bonarroti fiorentino sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede o fatto la presente soscrizione di mano propria questo dì sopra detto in Roma.

Jo Daniello Riciarelli da Volterra sono contento e mi obbligo a quanto in questo si contiene, e per fede del vero o fatto la presente di mia propria mano questo dì et anno soprascritti in Roma.

Jo Jacopo del Duca siciliano, fu presente a quanto di sopra.

Jo Jacopo di Rocheti romano, fu presente a quanto di sopra.

II.

Molto magnifico e onorando.

Molto più e con ragione dovete maravigliarvi voi, non vi avendo scritto io già tanto tempo. Ma certo è che la causa di sì lungo silenzio principalmente è stata la mia indisposizione, e anco che io mi son fidato molto del buono offizio che ha fatto sempre per sua cortesia Messer Diomede in fra di noi, che me credo che abbiate fatto voi ancora.

Arò molto caro di sapere i nomi dei scultori che hanno a fare le tre figure del sepolcro, e anco arei caro vedere un poco di schizzo di tutta l'opera, e sapere il nome delle tre statue; mi piace molto che la cosa cammini in quel modo che ragionammo già insieme, perchè non potrà riuscir se non con onore e utile vostro benissimo, il che desidero di continuo.

Jo ho fatto dibattare (Jo ho fattoti patare) gli alberi dell' orto, e deradare ancora tanti di quei lauri che toglievano il sole agli altri alberi. Feci ancora coprire la scala, siccome fu ragionato; non ho già fatto impianellare il tetto della sala perchè desideravo metter in opera del mio lavoro, e speravo che a quest'ora fusse fatto

otto al nostro Messer Diomede, e sei a Messer Tommaso de' Cavalieri, quattro ai due Jacopi, e a tutti è stato gratissimo presente, sì per venire onde e' viene, e sì per la rimembranza di quella sacrata memoria, e sì per essere della sorte che è, dico, perfettissimo. Tutti hanno vi ringraziato, e credo lo faranno ancora con lettere. A me ne son restati fiaschi undici, che ho messo in una cantina a monte Cavallo la quale è freschissima, con speranza che e' vi stia tanto che io ne possa bere, e non assaggiare, come adesso fo per amor della mia testa. E vi ringrazio quanto più posso e so, chè solo l'odore par che vi abbia gli spiriti. Per quella di Messer Diomede darò notizia a pieno del tutto. Di Roma il dì San Giovanni. Che Dio vi contenti.

Vostro affezionatissimo
Daniel Ricciarelli.

Die Orthographie dieser Briefe sowohl als des Contractes habe ich modernisirt. Bei den vorhergehenden auf Raphael und Michelangelo bezüglichen Stücken dagegen genau abdrucken lassen was vorlag, nur daſs die Abkürzungen aufgelöst worden sind.

Das 'a giappe a giappe', das ich im Sonette Bramantes nicht erklären konnte, ist eine, wie man mir mittheilt, heute noch in Mailand gebräuchliche Redensart, welche 'in tausend Fetzen' bedeutet.

Als ein seltsames Zeichen der vorn erwähnten Unfähigkeit der allerneuesten Kunst, biblische Erzählungen überzeugend zur Anschauung zu bringen, sehe ich den Versuch eines englischen Künstlers an, die Geschichte Josephs im Geiste altägyptischer Kunst und mit dem ganzen Reichthum ihrer Farbenornamentik ausgestattet, darzustellen. In einer Reihe farbiger Steindrucke empfangen wir hier die Schicksale Josephs als wären sie von gleichzeitiger Hand an die Wände eines Grabes gemalt und heute aufgefunden worden. Und was das auffallendste ist: diese Blätter machen eine unmittelbare Wirkung und flöſsen, durch eine unserer Zeit klug angepaſste, freilich auſser allem Bereiche der Kunst liegende Täuschung, ein Gefühl von Wahrheit ein.

Der Titel des Buches ist: The History of Joseph and his Brethren. London. Day & Son.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. III. März. 1865.

Vasari ist unzuverlässig und man beseitigt seine Angaben sobald sie mit Dokumenten, ja wenn sie nur mit dem Augenschein in Widerspruch stehn. Crowe und Cavalcaselle (ich nenne der Kürze wegen in der Folge immer nur den ersteren) gehen in ihrer History of painting davon aus, daſs es heute sogar nicht mehr genügen könne, Vasari's Erzählungen mit corrigirenden Anmerkungen herauszugeben: die Geschichte der florentinischen Kunst müsse ganz von frischem aufgebaut werden.

Mir scheint dies der richtige Standpunkt. Allein die Unbarmherzigkeit, mit der hier zu Werke gegangen werden muſs, wird Eins dennoch nie ganz ertödten können: ein menschliches Gefühl, das zuweilen Sympathien in uns aufrecht hält, die, persönlich gleichsam, ganz anderm Grund und Boden entsprieſsen als dem den die Wissenschaft zugerichtet hat. Vasari nennt in seiner Lebensgeschichte des Niccolo Pisano einen Bildhauer Namens Fuccio. Dieser soll nun niemals existirt haben. Crowe spricht das ohne weiteres aus, und Schnaase in seinem letzten Bande giebt dieselbe Meinung. In der That, der Mann ist nirgends nachzuweisen als in einer florentiner Inschrift, die offenbar nichts mit ihm zu thun hat. Denn es scheint fest zu stehn daſs der in ihr genannte Fuccio nicht der technische Erbauer sondern der Gründer des Gebäudes war auf dem er zu lesen steht, und ferner, es erscheint nicht minder annehmbar, Vasari sei eben durch diese miſsverstandene Inschrift zur Erschaffung des Meisters verleitet worden. Damit fiele der Lebenslauf, den er ihm andichtet, in Nichts zusammen.

Allein es hat etwas der menschlichen Natur widerstrebendes, einen Mann, der dennoch vielleicht gelebt haben könnte und dem sogar das Lob ertheilt wird einer der ersten Künstler seiner Zeit

gewesen zu sein, so nachträglich hinzurichten gleichsam, ihn auszuweisen wie ein Gespenst das sich unter einst Lebende eingeschlichen. Es liegt für mich etwas mörderisches in dem allzu abgekürzten Verfahren mit dem Fuccio abgethan werden soll. Ich meine, es könnte, bevor dieses Verdikt Gültigkeit empfängt, der Versuch gewagt werden, Fuccio das Bürgerrecht im Gebiete der Unsterblichen aufrecht zu erhalten. —

Crowe's Werk und Schnaase's letzter Theil ergänzen sich vortrefflich. Beide Bücher, unabhängig von einander niedergeschrieben, behandeln dieselbe Zeit. Schnaase von höherem Gesichtspunkte aus, wie das dem Deutschen zukommt, Crowe mit mehr Detail. Beiden mufsten sich dieselben Fragen aufdrängen. Oft genug beantworten sie sie in verschiedener Weise. Es trifft sich sehr glücklich für den Leser: er lernt die Sache von zwei Seiten kennen; und ferner, was éin Buch nicht so deutlich sagen könnte (weil éin Buch den Gegenstand immer zu erschöpfen scheint), sprechen beide zusammen um so schärfer aus: dafs noch viel zu thun sei bevor man abzuschliefsen wagen dürfte. Denn darüber kann kein Zweifel herrschen: die Kenntnifs und Ausbeutung der Monumente sowohl als der Urkunden, auf deren Augenschein und Untersuchung beide Autoren arbeiten, wurde keineswegs zum äufsersten getrieben. Es sind immer nur Anfänge. Es bleibt Nachfolgenden zu thun übrig.

Gerade die Frage, die sich, wo von Fuccio die Rede sein soll, als eine der wichtigsten darbietet, dürfte noch mancherlei Antwort erfahren bevor sich die Welt darüber beruhigen wird: wie sind die Anfänge der modernen Sculptur zu erklären.

Woher stammt bei Niccolo Pisano, demjenigen mit dem sie zu beginnen scheint, die plötzliche Vollendung des Technischen, das Verständnifs der Marmorbehandlung, die Nachahmung der antiken Arbeit? Stand er allein, und nur das zufällige Beispiel byzantinischer Künstler, verbunden mit dem ebenso zufälligen Auftauchen antiker Werke in Pisa, erhob ihn zu hohem Aufschwunge? So erzählt Vasari. Schnaase und Crowe sind verschiedener Ansicht darüber.

Schnaase begnügt sich damit, die Frage überhaupt aufzustellen. Weder die Anwesenheit byzantinischer Künstler in Pisa hält er für erweisbar oder nur wahrscheinlich, noch den Einflufs deutscher Meister für anzunehmen. Er meint (pag. 320) die blofse Nachahmung antiker Bildwerke erkläre Niccolo Pisanos Anschauung genug-

sam; nicht auf seine Lehrmeister, sondern darauf komme es an, welche antike Werke er vor Augen gehabt. Hier nennt er nun Rom zunächst als den Ort wo Niccolo der antiken Kunst näher gerückt sei, die er, nachdem soviele Generationen stumpf daran vorübergegangen, mit empfänglicherem Blicke angesehn. Die Frage jedoch, welche Werke damals in Rom zu Tage gestanden, läfst Schnaase fast unberührt, schränkt auch an einer andern Stelle seines Buches den Einflufs dieser Werke sehr ein. Jene Empfänglichkeit Niccolos für die Schönheit, sagt er (pag. 322), sei keineswegs als so selbstverständlich anzusehn. Es bedürfe nicht blofs eines schönen Objektes und eines empfänglichen Blickes: die ganze Zeit müsse dazu helfen dieses Verständnifs zu ermöglichen, und ob die Zeit Niccolos das vermocht, sei zweifelhaft, ja vielmehr das Gegentheil anzunehmen. Denn Niccolo habe nicht in antikem Geiste gearbeitet, nur die technischen Griffe habe er den Alten abgesehn, das eigentlich Ideale ihm ferngelegen. Die Arbeit seiner Schüler zeige dies am deutlichsten.

Schnaase stellt mithin zwei Fälle hin. Zuerst spricht er von einer directen, absoluten Wirkung des Anblickes antiker Werke, sodann aber beschränkt er diese Wirkung nur auf die äufserliche Technik. Nicht der Geist der Werke, ihre Schönheit, sozusagen ihre höhere künstlerische Existenz, sondern das rein Handwerksmäfsige daran habe den pisanischen Künstler zur Nachahmung gereizt, und die Zeit selbst, in der er lebte, ihm diese Beschränkung auferlegt. Gleichsam als hätte der Druck der geistigen Atmosphäre damals weder den Antiken gestattet, ihren tieferen Inhalt auszustrahlen, noch dem lernenden Künstler erlaubt, mehr von ihnen zu begehren und anzunehmen.

Dieser Contakt zwischen Rom, seinen antiken Werken und Niccolo würde demnach zwischen 1225 und 35 etwa, wo Niccolo 15 bis 25 Jahre zählte, stattgefunden haben. Indessen Niccolos frühestes Werk welches seine Annahme antiker Technik zuerst glänzend aufweist, stammt aus dem Jahre 1260. Wir sind im Dunkeln darüber, was er bis dahin gethan, wo und wie er gearbeitet. Nichts allerdings verbietet uns anzunehmen, was Schnaase aufstellt, dafs Niccolo sich bis zu seinem vierzigsten Jahre eben zu der Vollendung im Technischen aufgebracht, deren völliges Eintreten in so späte Jahre fällt; allein unverwehrt ist, hierüber anderer Meinung zu sein.

Denn weder wissen wir von dieser römischen Reise, (Vasari darf nicht citirt werden), noch welche Werke er dort gesehn haben könnte. Dann aber, auch diese Theorie von der Beschränkung durch die Zeit, so richtig sie im allgemeinen sein mag, sowenig erlaubt sie specielle Folgerungen. Man kann sagen, das Verständnifs mufste fehlen damals, nicht aber den Punkt angeben, bis zu dem es sich enthüllt haben könnte. Für andere Zeiten vielleicht, aber nicht für diese, die noch ein solches Räthsel ist. Ich stelle einen andern allgemeinen Satz auf: Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattfindet, dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Niccolo bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es, die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? Die Abwesenheit jedes christlichen Gefühls in seinen Werken wird von Schnaase scharf betont. Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit. Und diese nun hätte er nur in so beschränktem Maafse von der Antike lernen dürfen, dafs die Nachahmung so gut wie gar nicht zu erkennen war? Und dies zu einer Zeit wo in Deutschland und Frankreich die Sculptur bereits hoch stand? War der Druck der Zeiten um soviel stärker in Italien? Mufste er es sein? All diese Möglichkeiten tragen nichts in sich, das ihnen verwendbaren positiven Gehalt verliehe, sie sagen mir nur das Eine: dafs Niccolo weder selbst gesucht noch entdeckt, sondern bei einem Meister gelernt habe, dem er die Anwendung der technischen Handgriffe abgesehn die wir mit Staunen bei ihm wahrnehmen; und dafs, da byzantinische Bildhauer in Pisa höchst problematisch sind, dieser Meister anderweitig zu suchen sei.

Man erwäge: Niccolo arbeitet weder im christlichen, noch im antiken Geiste, es handelt sich um reine Aeufserlichkeiten. Nichts aber ist sosehr das Zeichen einer Schule. Das erste was wir bei ihm, nähmen wir ihn für einen beschränkten Autodidakten, zu erwarten hätten, wäre in der Auffassung und Stellung der Figuren Nachahmung antiker Muster. Denken wir uns heute ein Land das in Betreff der Kunstübung im Rohesten läge: sagen wir, in einer abgelegenen amerikanische Binnenstadt, mit wachsendem Reichthum aber

und luxuriösen Liebhabereien, säfse ein talentvoller Steinarbeiter. Eine Ladung Gypsabgüsse von Antiken verirrten sich dahin. Der Mann stände wie entzückt. Würde nun blofs die äufsere Arbeit, das Glätten, das Ausbohren, das Legen der Gewandung Gegenstand seines Lernens sein, er sich dagegen was die Stellungen anlangt an die Natur oder andere Muster halten? Ich glaube in jedem Stücke seiner neuen Werke würde sich die Nachahmung gerade der körperlichen Stellungen sosehr erkennen lassen, dafs ein einigermaafsen geübter Blick auf der Stelle die nachgebildeten Originale herauserkennen müfste. Nicht nur würde der Mann gänzlich von diesen Vorbildern befangen sein, sondern sogar wenn ausdrücklich 'Natur' verlangt würde, diese kaum anders mehr als im Lichte jener Antiken zu sehen vermögen: er würde die Natur zu geben glauben und dennoch nur jene Werke reproduciren. Das Technische dagegen ginge ihm erst in zweiter Linie auf. Nicht an der Glätte der Fleischpartien, den wundervollen Rundungen, den ausgebohrten Tiefen, sondern an einer viel ungeschickteren, rohen aber idealen Aehnlichkeit würde man gewahren was er vor Augen gehabt. Höhere technische Behandlung kann immer nur dann erst Gegenstand ausschliefslicher Nachahmung sein, wenn bereits eine prononcirte, zwingende Kunstrichtung herrscht, stark genug den nachahmenden Künstler an sich zu ketten und ihn dem höheren Einflusse der Werke von denen er lernt unzugänglich zu machen.

Nichts dergleichen aber in Pisa. Niccolo taucht aus rohen Anfängen dort als der erste auf. Und deshalb: Schnaase's Idee will mir nicht scheinen. Niccolo mufs irgendwo in die Schule gegangen sein.

Wo aber? Wo arbeitete er bis zu so vorgerückten Jahren? Vasari giebt ihm genug zu thun. 1225—1231 in Bologna den berühmten Sarkophag des heiligen Domenico. Dieser jedoch wird heute in die sechziger Jahre gesetzt, und zwar auf Grund sicherer Dokumente*). 1221 soll Niccolo bei der Krönung Kaisers Friedrich in

*) In Betreff der Arca di San Domenico erlaube ich mir hier einige Bemerkungen noch. Bekanntermafsen wird die Rückseite dieses Sarkophages dem Niccolo Pisano nicht, dagegen dem Fra Guglielmo zugeschrieben, einem Mönche und vielbeschäftigten Bildhauer jener Zeiten, und zwar auf zwei Stellen einer alten Chronik des Klosters hin, dem er angehörte, von Marchese mitgetheilt. Sie lauten:

March. I. 397. Frater Guiglielmus conversus magister in schultura peritus,

Rom gewesen, mit ihm nach Neapel gegangen und dort eine Reihe Bauwerke ausgeführt haben, bei denen sämmtlich Schulz jedoch, (in seinem bekannten Werke über Unteritalien) Niccolos Mitarbeiter-

multum laboravit in augmentando conventum. Hic cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniore tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere ejus extorsit, non memoria magistri Ordinis cum excommunicatione lata praecepti, qui tunc cum generali capitulo Bononiae praesens erat.

Die zweite Stelle: Frater Guillelmus conversus, sculptor egregius, cum Nicholaus Pisanus, Patris nostri Dominici sacras reliquias in marmoreo, vel potius alabastrino sepulcro a se facto collocaret, praesens erat, et ipse adjuvabat anno 1267, tempore F. Johannis Vercellensis, Magistri Ordinis, qui tunc cum capitulo generali Bononiae praesens erat. Licet autem idem magister, sub poena excommunicationis, praecepisset, neminem de sacris reliquiis quippiam subripere, hic tamen Guillelmus, vel praecepti immemor, vel pium arbitratus furtum, clam costam unam subripuit.

Die Uebertragung der Gebeine fand statt den 5. Juni 1267. Niccolo Pisano, welcher den 29. Sept. 1266 der Kanzel von Siena wegen contrahirte, soll als 1266 bereits in Siena anwesend, den Sarkophag nicht 1267 haben vollenden können. Daraus und aus dem Obigen schlofs man nun, Guglielmus habe ihn beendigt, d. h. jene vierte Seite gearbeitet.

Alles dies ist möglich. Allein aus den angeführten Stellen folgt es nicht. Im Gegentheil, die zweite sagt ausdrücklich, Niccolo Pisano habe die Uebertragung geleitet, und Guglielmus sei ihm nur zur Hülfe beigegeben worden. Und die erste, wenn wir sie im Lichte dieser zweiten unbefangen ansehen, sagt genau dasselbe; das *sculpserant Magistri Nichole* erscheint als einfaches Versehen des Schreibers, welcher *sculpserat Magister Nicholas* hätte schreiben müssen, und den vielleicht eine misverstandene Abkürzung irre machte. Die Annahme, jene vierte Seite des Sarkophags sei nicht von Niccolo sondern von Guglielmus gearbeitet worden, kann ja aus inneren Gründen doch immer festgehalten werden, nur möge man gerade diese beiden Stellen dafür nicht als Beweise geben.

Crowe (I, 140) behauptet dagegen, ohne weiteres als allgemeine Gründe vorzubringen, der ganze Sarkophag rühre von Guglielmo her; Niccolo habe nur the designs and composition of reliefs geliefert. Dies aber steht nicht nur mit obigen Stellen in direktem Widerspruch, sondern wird auch von Marchese nicht behauptet. Crowe hätte, scheint mir, seine Meinung begründen und, da ihm die Stellen der Chronik bekannt waren, aussprechen müssen warum er sie ignorirte. Er erwähnt ihrer nur beiläufig.

Schnaase (I, 313) beginnt damit, einer Ansicht Försters entgegen zu treten, welcher *Magistri Nichole de Pisis* mit „Meister aus der Werkstatt des Nicola Pisano" übersetzen wollte. Die Gründe mit denen diese Auffassung zurückgewiesen wird, sind ganz schlagend. Dagegen will Schnaase Marchese's und Bonaini's Construction nicht gelten lassen, welche *Policretior manu* und *sociatus* auf Guglielmus, *architectori* dagegen auf Nichole beziehen wollen. Schnaase will construiren als hätte erzählt werden sollen: arca, quam sculpserant idem Guglielmus et Magister Nicolaus de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori (Fratri

schaft für eine unerwiesene erklärt. Was Vasari dann ferner noch durch ihn entstehen läfst, sind Kirchen, Klöster und Paläste in Toskana, eine, wäre sie verbürgt, lange Jahre sehr wohl ausfüllende Thätigkeit, die jedoch gleichfalls in all ihren einzelnen Fällen bestritten wird. Nur eine einzige Sculptur liegt vor: die, von Förster in's Jahr 1233 gesetzte Kreuzabnahme, ein Basrelief am Portal der Kirche San Martino in Lucca. Auch Schnaase bezeichnet dasselbe als Niccolos Jugendarbeit und setzt es ins nämliche Jahr. Deshalb, wenn etwa bewiesen werden sollte, Niccolo sei bis 1260 gar nicht in Toskana anwesend gewesen, so würde jedenfalls das luccheser Basrelief vorher zu beseitigen sein.

Schnaase's Angaben über diese Arbeit, von der leider weder Abgufs noch Photographie vorliegt, erheischen jedoch genauere Untersuchung. Wir empfangen von ihm (p. 303) dafs sie, wie bemerkt, von Förster in's Jahr 1233 gesetzt werde, dafs aber, wenn Förster diese Zahl für urkundlich erwiesen ausgebe, dem entgegenstehe, dafs weder Förster noch sonst irgend Jemand diese Urkunde mittheile. Allerdings finde sich '1233' auf dem das Basrelief tragenden Por-

---

Guglielmo scil.) Die Construktion sei zwar etwas schwierig, allein gerade defshalb vom Abschreiber misverstanden worden.

Es scheint übersehen zu sein, dafs bei dieser Construktion, selbst wenn man sie gelten lassen wollte, jedenfalls noch ein Pronomen nach sculpserant einzuschieben wäre: es müfste dastehen: quam sculpserant ipse et Magister Nicolaus de Pisis etc.; denn nach sculpserant ein Colon oder Semicolon zu setzen und Magister Nicholaus Policretior manu sociatus dicto architectori gleichsam als eine italienische Nominativ-Construktion zu fassen: etwa als stände da, Magistro Niccolò essendo compagno di questo architetto, wäre doch kaum zulässig.

Aber es spricht noch ein zweites dagegen. Schnaase will Policretior manu übersetzen als wäre Policretior ein Comparativ von Polícletus (die Versetzung des r für l kommt häufig vor), und bedeute dafs Niccolo 'der berühmtere' gewesen, berühmter nämlich als Guglielmus. Nun könnte man policretior als Comparativ von πολυκλέης bilden, doch ist dies Wort nicht in das mittelalterliche Latein übergegangen; dagegen der Name Policletus gleichsam als ein die bildhauerische Berühmtheit bedeutendes Wort aufgefasst, machte die Construktion des Gedankens fast unmöglich. Aufgelöst müfste es etwa heifsen: manu promptior et fama clarior Policleto, was in Policletior manu zusammengezogen so viel ich weifs ohne Nebenbeispiel wäre. Ich glaube es empföhle sich, policretior als comparativ von polichrestus zu nehmen. Construirt man darauf wie Marchese und Bonaini vorschlagen, so gewinnen wir den Sinn, Guglielmus sei als derjenige der am geschicktesten dazu sich vorfand, Niccolo bei der Uebertragung der Gebeine in den Sarkophag beigegeben worden und habe bei dieser Gelegenheit den Diebstahl vollführt. Und dies stimmte dann genau mit der zweiten Erzählung der Klosterchronik, wo in andern Worten dasselbe gesagt wird.

tikus. Auch solle sich diese Zahl einem gewissen Padre Poggi zufolge auf das Basrelief beziehen. Die Nothwendigkeit eines Zusammenhanges zwischen Basrelief und Jahreszahl geht daraus jedoch für Schnaase nicht hervor, er spricht vielmehr offen aus, Försters Behauptung sei eine irrige, und die Annahme, das Basrelief gehöre in's Jahr 1233 solange eine willkührliche bis sie durch andere Gründe belegt werden könne. Während Schnaase jedoch so in einer Anmerkung urtheilt, lesen wir dagegen im Texte seines Buches: 'Schon im Jahre 1233 arbeitete er, wahrscheinlich noch sehr jung, nach Vasari's, aus inneren Gründen wahrscheinlicher Annahme, eine Kreuzabnahme über dem Portal zu Lucca (d. h. der Kirche S. Mortino zu Lucca), die wir noch besitzen.' Hierzu bemerke ich, dafs Vasari Niccolo nur als Urheber des Basreliefs, keineswegs aber eine Jahreszahl nennt. Höchstens könnte man sagen, Vasari habe, da er kurz darauf von einem Werke redet welches Niccolo um 1240 ausgeführt, damit andeuten wollen dafs das luccheser Basrelief vor 1240 zu setzen sei. Indefs Schnaase sagt nichts hiervon, wird auch kaum so gerechnet haben, da auf Vasari's Zeitangaben nicht der geringste Verlafs ist. Was ich zeigen wollte war dies: Schnaase setzt lediglich aus 'inneren Gründen', sowohl was das Jahr als die Arbeit überhaupt anlangt, dies Basrelief in Niccolo's Jugendzeit, gesteht ein, dafs keine andere Angabe hierfür als Beweis zuzuziehen sei, hält jedoch diese inneren Gründe für ausreichend, das Werk nun doch in das Jahr zu setzen, in das es von Förster gesetzt wird.

In der Folge beschreibt er das Basrelief. 'Gehn wir, sagt er (p. 306) nun zur Betrachtung der Werke über, so ist die Kreuzabnahme von 1233 ein Jugendwerk, an welchem Niccolos eigenthümliche Richtung zwar schon erkennbar, aber noch nicht völlig ausgebildet ist, sich noch nicht so weit wie später von der Ueberlieferung abgelöst hat.' Er führt darauf eine ehmaliger Zeit in Florenz befindlich gewesene, von Förster zuerst citirte Kreuzabnahme an, bemerkt die Aehnlichkeit beider Werke in den Motiven der Composition, will jedoch, Förster entgegen, kein direktes Schulverhältnifs zu dem Meister dieser Arbeit zugestehen. Trotzdem läugnet er den Zusammenhang nicht, die Uebereinstimmung sei zu schlagend. Uebrigens habe Niccolo ebensowenig genaue Naturstudien gemacht als dieser sein Vorgänger, noch könne auch von Nachahmung der Antike die Rede sein. 'Aber dafs Niccolo das Bedürfnifs gröfserer Natur-

wahrheit und Naturkraft gehabt hatte und daſs die vollere Bildung und Gewandung und die gedrängte Anordnung römischer Sarkophagreliefs ihn angezogen und ihm tiefen Eindruck gemacht, ist augenscheinlich.'

Ich gestehe, daſs ich nicht im Stande bin aus all diesem Schnaase's positive Meinung zu erkennen. Er setzt das Basrelief nicht in's Jahr 1233, und thut es doch; er räumt die Nachahmung eines älteren toskanischen Werkes nicht ein, und thut es doch; er spricht vom Bedürfniſs nach Naturwahrheit, und läugnet Naturstudien; er will nichts wissen vom Einfluſs der Antike, und findet den tiefen Eindruck antiker Sarkophage augenscheinlich. Hören wir dagegen Crowe.

Auch er führt (p. 120) jene Jahreszahl 1233 an, jedoch nur als Erbauungsjahr des Portikus an dem sie steht, und als Zeitbestimmung für daranbefindliche rohe Sculpturen (welche Schnaase andernorts erwähnt). Er bespricht darauf das von Förster citirte toskanische Basrelief und kommt zum Schlusse daſs von Einfluſs oder Zusammenhang gar keine Rede sein könne. Die Zahl 1233 aber und Niccolos Basrelief in Verbindung zu bringen liegt ihm so fern, daſs er sowohl Försters darauf Bezügliches wie auch Vasari's Erwähnung ganz bei Seite liegen läſst. Vielmehr dieses Basrelief, nach Schnaase das Anfangswerk des 'jüngern Niccolo', betrachtet Crowe als die Krone der künstlerischen Thätigkeit des Meisters, als die Erfüllung dessen was seine übrigen Werke versprochen. Und in diesem Sinne schlieſst die schwungvolle Beschreibung der Composition mit folgenden Worten: 'Verglichen mit den früheren Arbeiten von Pisa und Siena, wird 'man zugeben daſs der Künstler sich stufenweise von der ihm an- 'klebenden Nachahmung, welche an und für sich schon den Charak- 'ter von Schularbeit aufprägt, freigemacht, und, durch Naturbetrach- 'tung gestärkt, seinen Gestalten kraftvolle lebendige Bewegung ein- 'geflöſst hat. Dies letztere allerdings in der Art, daſs ihm, wie 'später Donatello und Michelangelo, das eigentlich religiöse Gefühl 'fremd blieb.'

Die Ansichten stehen sich schroff gegenüber also. Eine Mitte zu finden würde ganz unmöglich sein. Zugleich aber liegen die Dinge so, daſs es nur für den, der augenblicklich in Toskana anwesend, das Material neu untersuchen kann, möglich wäre sich ein Urtheil zu bilden. Denn wie sollen sich diesem Zwiespalt gegenüber diejenigen verhalten welche weder einen Abguſs noch eine gute

Photographie des Werkes vor Augen haben? Es würde unkritisch und unwissenschaftlich sein, zwischen beiden Autoren zu wählen ohne selbst geprüft zu haben.

Dennoch ist hier wohl eine Anlehnung erlaubt. Crowes Buch ging offenbar aus sehr gründlichen, an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen hervor, und dem entspricht die Entschiedenheit mit der er sich ausspricht. Schnaase dagegen sagt nicht bis wie weit er das Basrelief selbst untersucht habe, sicherlich kennt er es und giebt nichts was nicht auf eigner Beobachtung beruhte*). Er redet später von der 'Schönheit und Bestimmtheit' des Werkes. Allein was seiner Meinung das Gewicht nimmt, ist der Mangel an Präcision. Wollte man ihm beistimmen, man würde kaum wissen was man damit unterschriebe. Crowes Urtheil dagegen erhält dadurch einen Zuwachs an Bedeutung, daſs er, was Schnaase nicht berührt, die rein technische Behandlung sehr scharf in's Auge faſst und besonders darauf hin die Arbeit als die Blüthe von Niccolos Thätigkeit bezeichnete. Hätte ihm ein anderes Verhältniſs möglich geschienen, er würde davon gesprochen haben, so aber läſst er den Gedanken an Jugendarbeit bei Seite liegen, als lohnte es nicht der Mühe hier zu widersprechen. Dagegen weiſs ich nicht, ob Schnaase, von Anfang an befangen vielleicht durch die Jahreszahl 1233, die Idee überhaupt in's Auge faſste, es könne die Naturwahrheit des Werkes eher einer endlichen Befreiung, als einer anfänglichen Unfreiheit zu verdanken sein.

Indessen lassen wir, wie uns geziemt, die Sache dahingestellt. Schnaase sowohl als Crowe stimmen darin überein, das Basrelief von Lucca sei, verglichen mit den Kanzeln von Pisa und Siena, frei von antiker Nachahmung. Nehmen wir diese Freiheit nun als die Frucht späterer Ausbildung oder früherer Unbekanntschaft: woher stammt bei der pisaner und sieneser Arbeit dieses plötzliche, stark hervortretende, in Toskana unerhörte antikisirende Wesen Niccolo's? Woher kamen diese Anschauungen über ihn? Aus einer Schule müssen sie stammen (dies darf wohl angenommen werden); wo aber suchen wir sie?

Diese Frage leitet uns zu einer neuen Controverse zwischen Schnaase und Crowe.

---

*) Der von Schnaase gelieferte Holzschnitt ist nicht geeignet, hier ein Urtheil gewinnen zu lassen. Eine andere Abbildung in Ottley's Italian School of design.

Niccolo Pisano, belehrt uns der erstere, war der Sohn Petri Lapidum de Pisis, des 'Steinpeters von Pisa'. So nämlich stehe in drei heute erhaltenen und von Rumohr wie von Milanesi nach den Originalen edirten Urkunden. In einer vierten werde Niccolo allerdings der Sohn Petri de Apulia genannt, eine Lesart welche sowohl Rumohr wie Milanesi verbürgen, allein in einer fünften heiße er sogar Petri de Senis. De Apulia erklärt Schnaase für einen wahrscheinlichen Lesefehler, de Senis für sehr problematisch. Niccolo bleibt für ihn der Sohn eines pisaner Steinarbeiters niederen Ranges, der ebendeshalb den Titel Magister nicht führen durfte und aus diesem Grunde nur Petrus Lapidum, Steinpeter, genannt zu werden pflegte. Die Annahme, Niccolo's Vater sei Petrus Lapidum genannt worden, findet sich schon in v. Quast's Zusätzen zu Schulz. Betrachten wir aber jene Urkunden, deren Anfänge, auf die es hier einzig ankommt, ich folgen lasse.

1. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor cet.
2. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis cet.
3. Magister Nichola quondam Petri de Senis S. Blasii pisanus.
4. — frater Melanus — operarius operis sancte Marie de Senis, requisivit magistrum Nicholum Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret quod Arnulfus discipulus suus statim veniret Senas cet.

Eine Reihe anderer Urkunden geben gleiche oder durchaus ähnliche Wortstellung.

Meiner Meinung nach ist bei 1, 2, 3, das quondam oder olim Petri als reiner Zwischensatz aufzufassen, und lapidum de Pisis von magister abhängig zu construiren. Wie höchst wahrscheinlich diese Annahme sei, lehrt eine fünfte Urkunde.

5. Magister Nicolaus lapidum de parrocia ecclesie Sancti Blasii de ponte da Pisis quondam Petri.

Schnaase hält die Worte hier für 'sonderbar versetzt'. Sie sind es hier so wenig als bei den andern Stellen. Sie zeigen vielmehr daſs Rumohr und Milanesi bei 4 ganz richtig gelesen, und daſs dies die einzige Stelle sei, wo des Vaters Vaterland genannt worden ist. Wenn sich dagegen in 3 noch ein 'de Senis' hinter quondam Petri findet, so sind die Worte auch hier auf Niccolo zu beziehen und deuten wahrscheinlich an, daſs man in Siena, wie später auch

bei andern Bildhauern geschah, Niccolo die Rechte eines Bürgers zuertheilt. Dies ist Crowes Ansicht, der ich beistimme. Für Petrus, Niccolos Vater, bleibt Apulien als Vaterland ausgemacht. Und es ist gewiſs erlaubt, wenn Crowe auf dieses Apulien, in Ausführung eines von Rumohr zuerst ausgesprochenen Gedankens, eine Hypothese gründet über Niccolo's eigene Geburt und Lehrzeit*).

'Pisa liegt an der See, erzählt Crowe. Die Stadt war während 'des 13. Jahrh. die erste Handelsmacht längs der italiänischen West- 'küste. Krieg und Frieden mit den sicilischen und apulischen Nor- 'mannen folgten sich unaufhörlich. Einige der kleinen unabhängi- 'gen Handelsstaaten im Süden der Halbinsel standen unter pisani- 'schem Schutze. Fremde aus den entferntesten Theilen dieser süd- 'lichen Striche lieſsen sich nieder in Pisa. Dies mag der Weg ge- 'wesen sein, auf dem Pietro, Niccolos Vater, aus Apulien dahin ge- 'langte. Daſs er 1266 nicht mehr lebte ist bewiesen; wie alt er 'ward und wo er lebte, darüber giebt kein Dokument Enthüllungen.

'Der Mangel jeder nachweisbaren Thätigkeit Niccolos vor 1260, 'sowie die offendaliegende Ungenauigkeit der Angaben Vasari's, lassen 'die Annahme zu, Niccolo sei vor Beginn der Arbeit an der Kanzel 'von San Giovanni gar nicht in Pisa gewesen. Die Frage liegt des- 'halb einfach so: herrschte in Apulien eine der gleichzeitigen pisa- 'nischen überlegene Kunstübung? Für Mosaiken ist dies erwiesen. 'Die Bildhauerkunst aber scheint nicht niedriger gestanden zu haben. 'In Ravello (bei Amalfi, einer von Pisa abhängigen Handelsrepublik) 'besitzt die Kathedrale eine von Säulen getragene Kanzel, der In- 'schrift zufolge 1272 von Bartolommeo di Foggia ausgeführt. Der 'Schluſsstein der Kirchenthüre ebendaselbst ist mit einer Büste der 'Sigilgaita Rufolo geschmückt, einem Werke von klassischer Schönheit. 'Niccolo di Bartolommeo di Foggia hatte die Antike gleich Niccolo 'studirt, vielleicht nach besseren Modellen noch. Beide arbeiteten 'sie in demselben Style, der Marmor zeigt in seiner Oberfläche die- 'selbe Feinheit und Politur, dieselbe technische Behandlung: sie be-

*) Um bei dieser Gelegenheit Niccolos selber als eines quondam zu gedenken so will Schnaase ihn 1299 zuerst von diesem ominösen Worte begleitet vorkommen lassen. Seine Beweisstelle liefert er nicht. Crowe führt, in Berufung auf Milanesi, 1284 als das Jahr an, in dem er gestorben sein müsse. Die Herausgeber des Vasari nennen 1278 als das Todesjahr. Dies letztere wahrscheinlich weil Niccolo bis dahin am Brunnen von Perugia gearbeitet.

'nutzten beide den Bohrer. Zeigte die Inschrift nicht, dafs hier ein 'anderer Meister thätig gewesen, man würde die Arbeiten zu Ravello 'und die Kanzel in Pisa demselben Meister zuschreiben.'

Crowe vermuthet, der Architekt Bartolommeo di Foggia, Baumeister des Schlosses zu Foggia in Diensten Kaiser Friedrich II. sei jener Bartolommeo welcher sich als Vater Niccolo di Foggias genannt findet. Schulz nimmt dies ohne weiteres als ausgemacht an. Allerdings hat es viel Schein für sich, aber die Namen beider waren vielleicht die gebräuchlichsten jener Zeit. Crowe führt dann weiter aus, welch hohen Grad von Vollendung andere Kunstwerke des südlichen Italiens zeigen, gegenüber der gleichzeitigen Rohheit der norditalischen, und kommt nach Allem zu dem Ergebnisse: Niccolo Pisano habe im Süden seine künstlerische Erziehung erhalten und sei dann erst, als ausgebildeter Meister, in Pisa aufgetreten.

Vasari's Erzählung von den griechischen Arbeitern und dem römischen Sarkophage, sowie Schnaase's sich nicht ganz davon trennende Darstellung mit dem Zusatz eines selbständigen Entwicklungsverhältnisses zur toskanisch einheimischen Kunst, wäre damit beseitigt. Ich denke zum Vortheil unserer Anschauung. Ist es nicht natürlicher, zu glauben, die Aufmerksamkeit auf antikes Wesen, welche Friedrich II. auszeichnet, der Geschmack dieses Kaisers, sein Bestreben den allgemeinen Zustand zu heben, hätten eine Schule nicht blofs der Architektur sondern der Sculptur zugleich in seinem Reiche entstehen lassen, die dann befruchtend auf Toskana eingewirkt, wohin es so nahe war? statt anzunehmen, in Toskana hätte sich ein wunderbarer Akt autodidaktischer Selbstentwickelung vollzogen, unter all den Bedingungen, Berührungen und Begrenzungen, ohne die man ihn gar nicht zu erklären vermöchte? Niccolos Emporblühen aus sich selbst auf pisanischem Grund und Boden wäre eine Art Wunder, wie dergleichen überall, jemehr man die Dinge kennen lernt, sich auflösen; sein Kommen aus dem Süden die natürlichste Sache von der Welt. Dafs man ihn nach Pisa berief, erklärt sich ebenso einfach, als dafs man ihn von dort nach Siena und Bologna zog. Zu allen Zeiten haben die Länder ihre Künstler einander abgeborgt oder abgestohlen. Eine der Hauptaufgaben der Kunstgeschichte ist, diese Frage zu verfolgen und aufzuklären.

Friedrich II. hatte durch seine persönlichen Eigenschaften eine bereits seit Jahrhunderten in Süditalien bestehende, von dem Alter-

thume vielleicht direkt, von Byzanz mittelbar genährte Kunstübung plötzlich emporgehoben. Schnaase meint, des Kaisers Kunstliebe sei nur Sache des Ehrgeizes gewesen. Wohlan, aber sie war doch vorhanden? Schnaase sagt ferner, die, offenbar der Antike nachgeahmten, unter dem Namen Augustalen bekannten Goldmünzen Friedrichs seien nur ein Produkt der Berechnung, nicht seines Schönheitssinnes: er habe die antiken römischen Kaiser nachahmen wollen. Wohlan, aber es bedurfte doch Hände, diese Nachahmung auszuführen? Woher diese nehmen? Byzantiner waren es gewifs nicht; ein Blick auf die gleichzeitigen Münzen der griechischen Kaiser lehrt das. Friedrichs Goldstücke dagegen stechen hervor wie aus völlig anderen Zeiten. Sollte, wenn es Nachahmung war, diese nicht noch weiter gegangen sein, und der feingebildete Mann, dem Musik und Sprache des Südens so vertraut war und dem die bildende Kunst des Nordens nicht unbekannt sein konnte, auch die Leute zu wählen verstanden haben, die seinen Ideen gerecht wurden? Schnaase führt als Zeichen seiner Rohheit an, dafs er antike Gebäude zerstört habe. Das aber ist unter den kunstliebendsten Päbsten des 16. Jahrhunderts in Rom geschehen. Wenn das damals die rohen römischen Barone gethan, wenn sie auch Statuen gesammelt, die Schnaase hier in einem Athem mit denen des Kaisers nennt, so könnte Friedrich dennoch Höheres im Sinne gehabt haben.

Indefs Schnaase sagt es ja selbst. Seite 597 seines siebenten Bandes lesen wir es. ‘Friedrich II, der an allen Künsten den le-‘bendigsten Antheil nahm, stellte auch der Sculptur höhere Aufga-‘ben. Die Statuen und Reliefs in seinem Schlosse von Volturno er-‘weckten die Bewunderung der Begleiter Karls von Anjou*), und

*) Schnaase verläfst sich hier auf Schulz, bei welchem wir II, 167, folgenden Satz finden. ‘Reich mit Marmor, Alabaster, Statuen und Reliefs geschmückt, er-‘regte es (das Schlofs) die Bewunderung von Karls I siegreich einziehenden Be-‘gleitern. Einer derselben, welcher die Beschreibung des Krieges hinterlassen hat, ‘erzählt, dafs es 20,000 Unzen Gold gekostet habe und dafs man darin eine Statue ‘des Kaisers sehe mit ausgestrecktem Arme’ etc. Dafür ist citirt: Graevius Thesaurus antiqu. et hist. V, 21. Hier steht jedoch nur von der Statue des Kaisers zu lesen und von den 20,000 Unzen. Und mehr ist in der That aus den Quellen nicht beizubringen, denn was Schulz von dem Schmuck des Schlosses und dem Erstaunen der Franzosen sagt, ist nichts als die wörtliche Uebersetzung dessen was Huillard-Bréholles (Histoire, DXLV) geschrieben hat, eine blofs rhetorische Umschreibung, die kaum als solides historisches Material verwerthet werden durfte.

'noch jetzt ist in Capua am römischen Thore eine überlebensgrofse 'Statue des Kaisers erhalten, welche zwar starr und ohne Ausdruck 'ist, aber doch einen Meister verräth, der sich in diesen Verhältnis- 'sen mit Sicherheit und einem gewissen Gefühl von Würde zu be- 'wegen wufste.'

Schnaase vergifst hier mitzutheilen, dafs dieser Statue heute Kopf und Hände fehlen. Den Rest bezeichnet Schulz (II. 169) als 'von grofser Schönheit'. Und dieses erbärmliche Ueberbleibsel mufs heute nun als beinahe einziger Maafsstab dienen für all das Uebrige das von dem durch ewige Natur- und Kriegsstürme gepeitschten Lande verschwand! Vasari noch hatte vor 300 Jahren mehr vor Augen als wir heute von dieser kurzen Blüthe unter dem staufischen Kaiser*). Vasari erzählt wie Friedrich toskanische Künstler mit nach dem Süden nahm. Natürlich. Vasari sah was hier und dort gethan war, erkannte die Aehnlichkeit, hielt Niccolos pisanische Abstammung für etwas ausgemachtes, und liefs ihn deshalb, um ihn nach Neapel zu schaffen, von Pisa dahin wandern. Wir dagegen lassen ihn im Süden geboren werden, dort lernen und als fertigen Mann in Pisa auftauchen, wo er den neuen Styl zeigt, den Friedrich geschaffen und der mit Friedrich wieder hinsank. Viel natürlicher, Niccolo als jungen Mann mit den beiden Foggias in Diensten des Kaisers und der südlichen Städte zu denken. Die berühmte Säule von Gaeta mag damals entstanden sein, die Kreuzabnahme in einem der Felder der Thorflügel von Ravello sich damals seinem Gedächtnisse eingeprägt haben, denn sie ähnelt soviel ich urtheilen kann, dem luccheser Basrelief, obgleich die auf beiden gegebene Composition nur die damals typische, sicher aus Byzanz gekommene und auch in Deutschland oft wiederkehrende Anordnung zeigt. Auch die Kanzel von Sessa, deren Abbildung bei Schulz eine ganz vorzügliche Arbeit ist, mag zu dieser Zeit aus dieser Schule hervorgegangen sein. Gerade die beiden letzteren Werke, mit einigermafsen architektonischer Un-

*) Die Bildsäule ist erst von den Soldaten Murat's zerschlagen, das Schlofs 1557 abgebrochen worden. Raumer III, 420. Doch ward der Kopf der Statue in früheren Zeiten abgeformt und danach ein Ring geschnitten, der Raumer zufolge dem Portrait auf den Augustalen schlagend gleicht. Dagegen will Winkelmann (Gesch. Fr. II p. 383) den Augustalen absolut keine Portraitähnlichkeit zugestehn. Ich kann die von ihm angeführte Stelle jedoch nicht für so entscheidend ansehn. Caput hominis (testa d'uomo, männlicher Kopf) ist allerdings ein allgemeiner Ausdruck, darum aber noch nicht absichtlich allgemein.

gelenkigkeit der Sculpturen, erscheinen viel einfacher als die Elemente aus denen Niccolo hervorging, statt, wie ein Rückfall gleichsam, erst aus der Nachahmung seiner Arbeiten abzuleiten.

Wie leicht erklärte sich dann auch, was Schnaase unter den erschwerendsten Bedingungen erklären wollte: die technische Anlehnung an die Antike, dennoch ohne Einfluſs antiken Geistes. Niccolo mag diese von dem Meister empfangen haben der die Säule von Gaeta arbeitete, ein Werk das jedenfalls der pisanischen Kanzel von San Giovanni vorausging. Niccolo belebte durch eigenes Talent die Lehren die er hier aufnahm. Bei solchen Anfängen, die eine ganz bestimmte Richtung lieferten, erscheint es glaublicher, daſs er der Antike die technische Behandlung absehen konnte ohne sich von ihrem inneren Geiste irren zu lassen.

Niccolo stammte aus Apulien. Darauf hin sei die, auch von Schnaase ausdrücklich anerkannte Fortübung antiker Kunst in Süditalien noch einmal erwähnt. Ein merkwürdiges Beispiel, wie den Leuten dort heute noch der antike Styl in der Hand liegt, theilte mir der Goldschmidt Castellani in Rom mit, bekannt und berühmt durch seine prachtvollen Nachahmungen antiken Schmuckes. Lange Zeit war es ihm unmöglich, Arbeiter zu finden welche mit ächt antiker Freiheit die antiken Stücke nachzuahmen und sich dabei von der, aller modernen Arbeit anklebenden, kalten Eleganz und todten Correktheit loszumachen verstanden. Immer wieder wurde die moderne Imitation sogleich erkannt. Da läſst ihn der Zufall in Apulien ein abgelegenes Dorf finden, wo, ganz der uralten Tradition nach, roh aber im antiken Geiste goldner Schmuck gearbeitet wurde. Von dort verpflanzte er Arbeiter nach Rom, und ihnen gelang, Arbeiten zu schaffen die lebendig waren. Stellt sich nicht unwillkührlich der Gedanke ein, Niccolo di Pietro sei mit solchen Händen vielleicht geboren worden? Da konnte der Anblick vollendeter Werke antiker Kunst Wunder wirken, und zugleich, da konnte unter rechter Leitung jene seltsame Aneignung des Aeuſserlichen stattfinden, ohne daſs Ideen erst dazu treiben muſsten. —

Hiermit sei der Umweg vollendet, auf dem ich von Fuccio abgelenkt. Ich kehre zu ihm zurück, den Vasari neben Arnolfo di Cambio den ersten Bildhauer seiner Zeit nennt. Aus Florenz läſst er ihn bald fortgehen und nach Neapel wandern, wo er eine Menge Arbeiten, meist Bauten, vollendet. Auch Arnolfo ging früh nach

Neapel. Es ist auffallend dafs Vasari beide zusammen nennt, wenn auch in Florenz. Denn, frage ich, ist auch jene florentiner Inschrift nicht auf Fuccio zu beziehen, wie kommt Vasari dazu, diesen mythischen Mann im Süden dann so viele, theilweise genau angegebene Werke ausführen zu lassen?

Wir sehen: Niccolo der Pisaner wurde vielleicht nicht in Pisa geboren: sollte Fuccio, der Florentiner gleichfalls nur um jener Inschrift willen nach Florenz gebracht worden sein, und nur deshalb später die Reise nach Neapel haben antreten müssen, um überhaupt dahin zu gelangen von wo er vielleicht niemals fortgegangen ist? Wenn nun Vasari in Neapel von jenen beiden Foggia's gehört? Vom einen oder andern, oder von beiden zu einer Person verschmolzen? Fuccio für Foggia zu verstehen in Neapel, oder vielmehr Foggia dort zu hören und zu glauben es sei derselbe Name wie der in Florenz Fuccio geschriebene, wäre das leichteste. Vasari hörte natürlich nur von Foggia. O und U klingen aus den harten neapolitanischen Kehlen genau ein Buchstabe wie der andere. GG und CC sind nicht zu unterscheiden, und A und O als Endvokale bei Männernamen wechseln zu oft um nicht eines soviel als das andere zu gelten. Buonarroto und Buonarrota, Niccolo und Nicola, Orcagno und Orcagna, es liefsen sich rasch weitere finden. Von den Foggia's weifs Vasari überhaupt nichts. Dagegen läfst er Fuccio im Dienste Friedrich des Zweiten Castel Capoano, Castel dell' Uovo und viel anderes bauen. Heute ist nichts mehr davon da, aber auch von den Foggia's sprechen nur zwei Inschriften. Alles andere verschwunden. Zu Vasari's Zeiten stand noch viel, und ein dumpfes Gerücht mochte aus den längst verrauschten und im Andenken vertilgten staufischen Zeiten den Namen erhalten haben. Heute, nach abermals 300 Jahren, sollte nun auch diesem letzten Reste einer ehemals gewifs glänzenden Existenz Leben und Dasein abgesprochen werden. Möchte mir gelungen sein, seinen Namen in die Liste der grofsen Todten Italiens wiedereinzuführen.

Conjekturen liefsen sich nun viel bilden. Vielleicht, da Fuccio das Schlofs des Kaisers in Capua vollendet haben soll, dafs jene Statue Friedrichs dort von ihm herrührt. Warum, wenn Bartolommeo di Foggia in Foggia selbst das kaiserliche Schlofs erbaut, kann er nicht in Friedrichs Diensten an vielen Stellen des Königreiches, wo es soviel zu thun gab, und so auch in Capua, wo

der Bau sehr betrieben wurde, weiter thätig gewesen sein? Nichts natürlicher. Allerdings wird in der einzigen, den Bau betreffenden Urkunde von 1240 ein Meister Liphas als Protomagister genannt, allein dies hinderte nicht dafs Foggia dennoch seinen Theil an der Arbeit gehabt. Aber man könnte weiter conjekturiren: Vasari sagt ausdrücklich, Fuccio habe jenes Schlofs beendigt, und in der Urkunde von 1240 (Schulz IV, 7) spricht der Kaiser aus, es sei ihm über den Protomagister Liphas allerlei zu Ohren gekommen das untersucht werden solle. Wir brauchen nur anzunehmen, die Untersuchung habe zu Ungunsten des Liphas geendet, und es würde sogar möglich sein dies Resultat mit Vasari's Stelle in Verbindung zu bringen: Foggia ward Liphas' Nachfolger im Amte. Alle die übrigen Bauten welche Vasari von Fuccio anführt und die nicht mehr vorhanden sind, übernahm er im Dienste des Kaisers. Vielleicht dafs Arnolfo, eben weil Vasari diesen so bestimmt als den berühmtesten neben Fuccio nennt, durch ihn, als Schüler Niccolo Pisano's, nach Neapel kam. Und so erklärte sich dann weiter, warum Arnolfo als der einzige von Pisano's Schülern der antikisirenden auf Schönheit abzielenden Richtung treu blieb, während die andern, Giovanni Pisano, Niccolo's Sohn an der Spitze, dem deutschen Einflusse anheimfielen. Ich breche ab. Es bedarf um nicht ganz in die Wolken zu gerathen, frischerer italienischer Eindrücke als sie mir hierfür zu Gebote stehn.

Denn was nützt das vorhandene Material? Wer ist im Stande diesen Ausführungen zu folgen? Sehen ist die erste Bedingung wo es sich um solche Entscheide handelt, und unsere Sammlungen bieten wenig für das Auge, dies wenige hier besonders unbrauchbar. Schulz' Atlas zu dem grofsen Werke giebt weder die Kanzel noch den Kopf der Sigilgaita. Und wenn sie ihn gäbe, würde wahrscheinlich gelten was für anderes von dem Herausgeber selbst ausgesprochen worden ist: es bedürfe um ganz genau zu sehn statt der gegebenen Abbildungen Abgüsse oder Photographien. Welchen Werth dies Material auch in anderer Hinsicht gewinnen könne, zeigt gerade Arnolfo. Crowe thut diesen Bildhauer kurz ab. Das Grabmal in Orvieto beschreibt er kaum und urtheilt im übrigen: man würde, wäre was Arnolfo in San Paolo in Rom gearbeitet hätte noch erhalten, vielleicht ein Urtheil über ihn aussprechen können. Schnaase dagegen ist im Stande dieses Urtheil zu geben. Er hat das Denk-

mal in San Paolo noch gesehn bevor es zerstört ward, beschreibt es und gewinnt die Ansicht daraus, die Arnolfo's Ruhm, (von dem Crowe meint, die Zeit habe ihn beträchtlich zusammenschmelzen lassen), in vollem Umfange aufrechthält. Heute haben wir nichts mehr als das orvietaner Monument. Läſst auch dies ein trauriger Zufall zu Grunde gehn, so bleibt nichts übrig, und jeder nachfolgende hat das Recht an Arnolfo vorüberzugehen und seine bildhauerische Thätigkeit dahin gestellt sein zu lassen. Und deshalb, nicht früh genug kann damit begonnen werden, alles Erreichbare zu sammeln und der gegenwärtigen wie der zukünftigen Zeit einen soliden Grund zu Betreibung eines Studiums zu bereiten, das so schön und so nützlich ist.

Unumgänglich zum Verständniſs der Frage welche hier speciell vorliegt, sind folgende Stücke.

1. Abguſs eines oder mehrerer, am liebsten aller Felder der Kanzel von Ravello. Dazu eine Photographie für den Totalanblick.
2. Abguſs des Kopfes der Sigilgaita Rufolo.
3. Abdruck einer Anzahl Felder der Kirchenthore von Ravello und Amalfi.
4. Abgüsse der Kanzeln von Siena und Pisa, nebst Photographien für den Totaleindruck. Letztere existiren bereits für die Kanzel von Pisa, für die von Siena an Ort und Stelle wahrscheinlich auch.
5. Abguſs des Basreliefs von Lucca.
6. Abguſs der Arca di San Domenico in Bologna.

Der Katalog des Kensington Museums giebt in einem Holzschnitt eine einzige, offenbar von der Hand Niccolo Pisano's herrührende Figur, welche zu einer Kanzel gehörte. Auch diese müſste man im Abguſs haben. Der Herausgeber meint, der Kopf zumal sei so schön, ‘daſs man ihn für antik zu halten geneigt sein dürfte, sähe man ihn allein’.

Nur Angesichts eines solchen Materials wird es möglich sein, die Frage von den Anfängen der modernen Sculptur, denn mit den Arbeiten Niccolo Pisano's beginnt diejenige Bildhauerei welche Fortgang und Leben hatte in Europa, wissenschaftlich zu erörtern. Was Schulz, Schnaase, Förster, Crowe und andere geben, sind einzelne Meinungen. Gründliches Studium wird den Erscheinungen

einst schärfer zu Leibe gehn. Nicht mit Büchern darf hier angefangen werden, man muſs mit den Augen an den Werken selbst lernen. Schulz z. B. beschränkt sich darauf, die Arbeiten von Ravello höchlich zu loben, ästhetisch im Allgemeinen ihre Vortrefflichkeit anerkennend; Schnaase verweist auf Schulz und findet, wie schon Rumohr gefunden, pisanische Anklänge. Crowe erst hebt die Behandlung des Marmors hervor. Dies genügt nicht. Es muſs festgestellt werden, um nur Eins zu nennen, ob wirklich wahr sei, daſs Friedrich II. keinen deutschen Bildhauer mit in Italien hatte. Es muſs die ganze gleichzeitige Kunst zum Vergleich herangezogen werden. Die Bewegungen der Figuren, die Drappirung ist genauer zu studiren und mit der Antike zusammenzuhalten.

Niemand der sich mit antiker Sculptur beschäftigt, wird diese Forderungen für übertrieben halten. Kämen heute Statuen zum Vorschein welche über das Verhältniſs der ältesten griechischen Kunst zur ägyptischen Aufschlüsse geben, es würde die Dringlichkeit, Abgüsse davon zu haben, so oft und an rechter Stelle geltend gemacht werden, daſs diese Abgüsse sich wie von selbst in Berlin einfänden. Photographien wären ohne weiteres auf der Stelle da, es bedürfte nicht einmal der Anregung. Hände genug bieten sich überall für diese Dienste. So leicht aber wie wir heute Abgüsse und Photographien antiker Werke aus Neapel erhalten, ebenso leicht müſste es für die des Mittelalters möglich sein. Die italiänische Regierung brauchte nur zu wissen daſs man solche Wünsche hegte bei uns, und sie würde Alles thun ihre Ausführung zu erleichtern.

Die Frage um die es sich diesmal handelt, berührt sogar die Gegenwart.

Ein groſser Theil des heutigen Publikums, auch wohl der heutigen Künstler, hegt den Glauben es sei eine Kunst möglich ohne alle Nachahmung, ja ohne alle Kenntniſs dessen was die Kunst früherer Zeiten bis heute hervorgebracht. Man glaubt, es könne ganz aus sich heraus, nur im Anschluſs an die Natur und im Vertrauen auf ein scharfes, unbefangenes Auge, eine neue Kunst geschaffen werden. Ich habe dergleichen mit Ueberzeugung, ja mit schneidender Heftigkeit aussprechen hören.

Die Theorie kann dies nicht zugeben, die Kunstgeschichte beweist auch überall das Gegentheil. Nur einzelne Uebergänge sind

dunkel. Ein solcher liegt hier vor, und es ist wichtig ihn aufzuklären.

Denn je deutlicher die Resultate der Kunstgeschichte heraustreten, um so klarer mufs, trotz allem Widersprechen, dem Publikum werden, dafs jene Lehre vom Entstehen aus sich selbst und durch eigene Kraft eine Selbsttäuschung sei. Und jemehr in allen Fächern, und so auch hier, die ächte Anschauung durchbricht, um so kräftiger mufs zuletzt der Rückschlag auch auf die Kunst des Tages sein. Unsere heutige Kenntnifs von den Dingen ist noch zu ungleich und komplicirt. Es müssen gewisse einfache Wahrheiten glänzender hervorgehoben und dem allgemeinen Bewustsein eingeprägt werden. Die gränzenlose Menge der Thatsachen ordnet sich dann mit Leichtigkeit. Je bekannter die Kunstgeschichte uns wird, um so weniger Mittel wird es bedürfen sie zu lehren, um so förderlicher wird sie den lebenden Künstlern sein. Heute noch ist sie wie ein unendlicher Zug von Erscheinungen, die, kaum geordnet, eine hinter der andern dahinmarschiren, bekannte und unbekannte Gestalten durcheinander, und alle schliefslich auf den Abgrund zuwandernd der unsere Zeiten von den ihrigen trennt. Als sei diese ganze gewaltige Entwicklung für nichts gewesen und heute habe eine neue Welt begonnen.

Den der die Kunstgeschichte genauer kennt, wird das nun freilich nicht irre machen. Jede neue Epoche hatte zuerst den Anschein als finge sie ganz von vorn an. Jemehr sie zurücktrat aber, und eine Betrachtung möglich wurde, um so deutlicher zeigte sich was sie mit den früheren Jahren verband, bis endlich der Unterschied verschwand und sie als eine unmittelbare Fortsetzung der vorangehenden Tage erschien. Ich zweifle nicht, es werden auch für Niccolo Pisano und die Kunst am Hofe Friedrich II. die fehlenden Mittelglieder entdeckt und diese ganze Entwicklung als eine leicht zu übersehende zur Anschauung gebracht werden. Da nun noch soviel fehlt, wäre jede kleinste Bemerkung darüber wichtig, durch die neues Material in den Kreis dieser Untersuchung gezogen wird. Ich würde solche Mittheilungen gern in diesen Blättern bekannt machen.

Der in den hiesigen Zeitungen mitgetheilte Sitzungsbericht des wissenschaftlichen Kunstvereins vom 16. Februar enthält folgenden Passus:

'Auch wurde an die regelmäfsig wiederkehrende Ausquartierung 'der Wagner'schen Sammlung (National-Gallerie), an die mangel-'hafte Obhut des sogenannten Rauch-Museums und an die unwürdige 'Behandlung der Cornelius'schen Cartons erinnert. Der Vortra-'gende behielt sich einen Antrag vor in Bezug auf die Schritte, die 'der Verein etwa thun könnte, um eine angemessene Aufstellung der 'Rauch'schen und Cornelius'schen Werke herbeizuführen und 'bezeichnete, als dieser Gedanke von einigen Mitgliedern aufgenom-'men wurde, eine dem Cultusminister zu überreichende Denkschrift 'als den Weg, welchen er sich eventuell hierbei gedacht hatte. Pro-'fessor Hagen erklärte hierauf, dafs er mit der Obhut des Rauch-'Museums betraut sei, und versicherte, dafs dasselbe in kurzer Zeit 'wohlgeordnet dem Publikum täglich zugänglich sein werde; es sei 'also zu einem Schritte in Bezug auf Rauch's Nachlafs keine 'Veranlassung. Es blieben somit die Cornelius'schen Cartons 'übrig, welche bekanntlich seit vielen Jahren zusammengerollt auf 'den Böden der Akademie liegen. Geh. Rath Waagen bemerkte 'hierzu, dafs es zur Aufstellung dieser Cartons an Räumlichkeiten fehlt, 'dafs der eventuell vorgeschlagene Pavillon in Monbijou sich in kei-'ner Weise eigene, und dafs man doch auch überlegen müsse, 'ob es, wenn ein National-Museum gebaut würde, ange-'messen sei, sämmtliche Cartons aufzuhängen, da dies 'ein sehr grofses Haus erfordern und den Raum für an-'dere Werke sehr beschränken würde. Den Vorschlag betref-'fend, an den Hrn. Minister des Unterrichts ein Gesuch wegen Auf-'stellung des Cartons in den Garten-Salons des Schlosses Monbijou 'zu richten, bemerkte der Rittmeister Freiherr v. Korff: Monbijou 'sei ein Königliches Schlofs und würde man sich deshalb an Se. 'Majestät den König durch Vermittelung des Hofmarschallamtes zu 'wenden haben. Nach diesen Erklärungen, die einem Vorgehen des 'Vereins keinen Erfolg in Aussicht stellten, nahm Dr. Riegel Ab-'stand von der Formulirung seines Antrages.'

Hat man nicht gefühlt, was es heifst, einem Meister wie Cornelius, der noch unter uns lebt, ins Gesicht zu sagen gleichsam, es

würden seine, nun seit soviel Jahren versteckt daliegenden Cartons, selbst wenn ein National-Museum erbaut wird, nur in einer Auswahl aufzustellen sein?

Wäre es denkbar dafs dergleichen in irgend einem andern civilisirten Lande geschähe?

Soll, bei des Meisters Lebzeiten vielleicht auch das noch, eine Commission entscheiden, welche von diesen kostbaren Werken für immer auf den Böden der Akademien zu verbleiben haben?

Ich könnte noch andere Fragen und Betrachtungen hier anschliefsen, aber ich glaube es genügt, auszusprechen, und zwar nehme ich mir das Vorrecht, im Namen aller derer hier zu reden welche ein Gefühl für Deutschlands Ehre im Herzen tragen, dafs wenn eine Trennung der Werke von Cornelius, in solche welche werth seien zur öffentlichen Ansicht zu gelangen, und solche, die, als dessen nicht würdig, zu weiterer Aufbewahrung (und schliefslicher unfehlbarer Vernichtung) zurückzustellen seien, zu Stande kommen sollte, etwas geschähe, das von der zukünftigen Zeit als eine unauslöschliche Schmach unserer Tage mit Recht bezeichnet werden würde.

Sind jedoch die in dieser Richtung gefafsten Beschlüsse bereits unwiderruflich, so sollte man wenigstens diejenigen Cartons, welche, weil sie eben andern Werken den Platz nehmen würden, nicht aufgehangen werden können, öffentlich verkaufen statt sie einem in der Stille langsam erfolgenden Untergange preiszugeben. Man würde in London oder Paris ohne Zweifel nicht nur gute Preise zahlen, sondern dort auch wohl Raum finden sie aufzuhängen, und für uns Deutsche wäre dann ja eine Ursache mehr zu gerechtem Stolze auf der Welt: dafs im Auslande hoch geehrt würde was man hier nicht einmal der Aufstellung werth gefunden.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel befindlichen Abgusse eines unbekannten Originales genommen, das meiner Ansicht nach unzweifelhaft von der Hand Michelangelos herrührt.

Auch in Basel ist man dieser Ansicht gewesen und hat das Basrelief mit Michelangelos Namen bezeichnet. Zugleich hat man es 'die Pest' genannt. Dies wie ich glaube mit vollem Rechte: der Anblick spricht zu deutlich aus, was wir vor uns haben.

Michelangelo erlebte die Pest in Florenz, wo sie von 1522 an bis in die Mitte der 30ger Jahre mit gröfserer oder geringerer Heftigkeit auftrat, ihm sogar seinen Bruder raubte. Zu welcher Zeit demnach das vorliegende Werk entstand, läfst sich nicht näher angeben. Vielleicht ward es während der Belagerung oder in den dicht vorhergehenden bewegten Tagen geschaffen, aus denen wir über Michelangelos Thätigkeit am wenigsten wissen.

Wir sehen einen am Wasser liegenden Flufsgott, wohl den Arno, um Florenz anzudeuten. Die Stellung hat seltsamer Weise viel Aehnlichkeit mit der des stürzenden Heliodor auf Raphaels Vatikanischem Freskogemälde. Vielleicht dafs beide Meister die bei antiken Flufsgottgestalten häufig wiederkehrende Positur beeinflufste. Michelangelo hat sie später bei seinem stürzenden Paulus, in der Capelle Paolina, noch einmal angewandt. Wir sehen, ferner, in der Luft schwebend die Personifikation der Pest selbst, dem Körper nach nicht unschön, die Brust aber megärenhaft, als entträufelte ihr das Gift das der Gruppe darunter Verderben bringt. Die Bewegungen der Kranken sind sehr ausdrucksvoll. Mir fiel die Beschreibung des Thucydides ein, wie die Pestkranken in Athen sterbend durstig um die öffentlichen Brunnen liegen. Die innere Qual der Menschen erblicken wir. Es war zu natürlich dafs Michelangelos Hände zu bilden versuchten was er in so furchtbaren Zeiten oft genug vielleicht vor Augen gehabt.

Auch im Berliner neuen Museum ist in der letzten Zeit ein Abgufs dieses Basreliefs, allein viel stumpfer als der Basler, aufgehangen worden, Nr. 46, der Ghiberti'schen Thür gegenüber. Doch ist über dessen Herkunft hier nichts bekannt.

Sollte Jemand sich des Originales erinnern und darüber Auskunft geben wollen, so würde dies für unsere Kenntnifs der Thätigkeit Michelangelos eine wichtige Bereicherung gewähren. Es steckt gewifs in Italien Vieles noch, das nur deshalb unbekannt ist weil es, gelegentlich gesehn, unbeachtet oder unerwähnt blieb.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IV. April. 1865.

Die Natur scheint sich selbst zu widersprechen oftmals. Sie schafft das Schöne und läſst es untergehn. Dem Gemeinen verleiht sie Stärke und Gedeihen, dem Edlen versagt sie die Kraft nur sich aufrecht zu erhalten. Die Menschen läſst sie sich zu einer, jede Rücksicht wo nur immer möglich befriedigenden Organisation gestalten: diejenigen aber, denen wir am meisten verdanken, läſst sie oft eintreten in diese Ordnung, daſs Alles was Andere fördert, sie gerade hemmt, ja bis zur Vernichtung zu Boden drückt.

Kein schmerzlicherer Anblick als die Laufbahn eines solchen Schicksals. Man möchte irre werden an der Vorsehung. Die auf gegenseitiger, liebevoller Hülfe beruhende menschliche Gesellschaft erscheint uns dann wie ein trübes Gewässer in dessen Tiefe ein Vogel hinabgerissen wurde. Das Element das die Fische und das Gewürm da unten belebt, nimmt ihm den Athem, und bald liegt er todt auf dem Grunde, während die Fische kalt und theilnahmlos wie zuvor durcheinander eilen und ihre Nahrung suchen.

Allerdings es hat Männer gegeben auf die dieser Vergleich nicht paſst; denen Alles zu Hülfe kam wo sie sich zeigten. Die, wie Horaz singt, bei der Geburt die Muse mit freundlichem Auge angeblickt. — Aber diese bilden die Ausnahme. Und sogar, wenn wir ihr Geschick betrachten, scheint ihm etwas zu fehlen, das dem jener Anderen erst die rechte Würze gab; als sei dieses Leiden ein unentbehrlicher Zusatz da, wo eine groſse Wirkung hervorgebracht werden sollte.

Von einem Manne dem so die Wege verbaut wurden sein Lebelang, will ich heute reden. Berühmt, aber in seinen Werken kaum gekannt; ein deutscher Künstler, aber nichts empfangend von seinem Vaterlande, und in Italien von Italienern und Engländern zumeist ge-

würdigt; ohne Einflufs beinahe auf die deutsche Kunst seiner Tage, und mit Hohn von den deutschen Künstlern zurückgewiesen, dennoch von solcher Einwirkung auf die Entwicklung der europäischen Kunst, dafs er heute schon als der Urheber der Richtung dasteht, deren Werth und Gröfse immer deutlicher hervortreten, und die, ich sage dies nicht aus persönlicher Vorliebe sondern indem ich die Dinge objektiv im Ganzen überschaue, einst als alle anderen Anstrengungen heutiger Kunst überragend dastehen wird. Asmus Carstens ist der Name dieses Künstlers. Ein Mann, der, was die Höhe der Begabung und den Reichthum der Anschauungen anlangt, auf einer Linie mit den allergröfsten Meistern steht. Sicherlich hat Jeder ihn einmal nennen hören. Aber nur Wenigen bin ich bisher begegnet, die ein deutliches Gefühl vom Umfange seines Einflusses und von dem Gange seiner Entwicklung gewonnen hatten.

Carstens wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Schleswig auf dem Lande geboren. In einem Alter in dem Andere die sich der Kunst widmen, längst selbständig zu arbeiten pflegen, konnte er kaum mit seinen ersten Studien beginnen. Als er sich mit den gröfsten Mühen endlich dahin durchgekämpft, arbeiten zu dürfen und zu können wie er wollte, in den Jahren stehend in denen bei Andern die rechte Fülle männlicher Produktion erst einzutreten pflegt, mufste er nach kurzer Thätigkeit die Hände für immer sinken lassen. Das Wenige aber das er in dieser geringen Zeit leistete ist bedeutend genug und hat ungemeine Frucht getragen. Denn obgleich Carstens keinen Schüler hatte und seine Werke nicht in öffentlichen Besitz gelangten um in späteren Zeiten dem Volke sich einzuprägen: sie und der Charakter des Mannes haben dennoch in grofsen Künstlern fortgelebt, Malern und Bildhauern, und in ihnen wie eine neue Incarnation des hinweggeschwundenen Meisters arbeitend, die moderne Kunst geschaffen und ihr Inhalt, Namen und Würde verliehen. Thorwaldsen in erster Linie, Wächter, Schick und Cornelius empfingen in dieser Schule den entscheidenden Anstofs. Auch Schinkel ging aus ihr hervor. Carstens war der erste bildende Künstler seit Michelangelo, bei dem Charakter und Thätigkeit ein einziges Ganze ausmachten, und das Gefühl von der Nothwendigkeit dieser Vereinigung war es, aus dem die Generation, die nach ihm genannt werden mufs, sich bildete.

Denn was die moderne Thätigkeit, wo sie grofs und nachhaltig

auftritt, in allen Fächern hoch über die früheren erhaben hinstellt, ist diese allgemein als nothwendig anerkannte Verbindung zwischen Leben und Thun, dafs jedes Werk ein Denkmal sei der gesammten Existenz. Das giebt Goethe's, Schiller's und Lessing's Schriften ihre Wirkung, das erhebt Beethoven, ja das leuchtet heute selbst aus Wissenschaften heraus, bei denen in früheren Tagen ein dem Charakter des Gelehrten nach eigenthümlicher Antrieb kaum denkbar war. Und das auch kennnzeichnet heute die ächte bildende Kunst, und wo dieser Zusammenhang zwischen Werk und Meister fehlt, da ist das Werk in unserer Zeit machtlos. Denn sei immerhin zugegeben, dafs es gelingen kann, für Wochen, Monate, ja für kurze Jahre auch heute künstlichen Ruhm aufrecht zu erhalten: keine Macht dennoch ist stark genug, zu verhindern dafs nach Ablauf dieser Zeit all der Ruhm sich in beschämende Lächerlichkeit verwandle.

Asmus Jakob Carstens war der Sohn eines Müllers in Sankt Gürgens bei Stadt Schleswig. Den 10. Mai 1754 kam er zur Welt. Mit dem neunten Jahre verlor er seinen Vater. Als er im sechszehnten die Schleswiger Stadtschule verliefs, fand er sich, seiner eigenen Erzählung zufolge, im Zustande völliger Unwissenheit. Auch seine Mutter, eine feiner gebildete Frau, war gestorben, und dem Willen seiner Vormünder gemäfs mufste der junge Mensch als Lehrling in ein Weingeschäft eintreten. All seine Bitten ihn Maler werden zu lassen waren fruchtlos.

Merkwürdig aber ist dies: er hätte früher bereits treffliche Gelegenheit gehabt die Malerei zu erlernen, zu der von der ersten Jugend auf seine Neigung stand. Was ihn aber verhinderte hier zuzugreifen war sein Stolz, und dieser Stolz weht, wie ein schneidender Ostwind möchte ich sagen, sein ganzes Leben durch und hat zum grofsen Theil seine Schicksale mit gestaltet.

Durch Vermittlung von Freunden nämlich war bei dem damals berühmten, in Cassel wohnenden Maler Tischbein angefragt worden, ob er ihn in die Lehre nehmen wollte. Dieser verlangte Verpflichtung auf sieben Jahre, Lehrgeld nicht, wohl aber die Dienste seines Schülers als eines Bedienten. Dies nun hätte Carstens erduldet, aber dafs er auch erforderlichen Falls hinten auf der Kutsche stehn sollte, wenn der Geheimerath Tischbein ausfuhr, schien dem jungen Menschen zu stark und er wies den Vorschlag von der Hand.

Bei seinem Eintritte nun in die Eckernförder Weinhandlung hatte er den Entschlufs gefafst der Kunst zu entsagen. Fünf Jahre hielt er so aus. Allerlei Gemaltes das ihm hier und da zu Gesichte kam, auch kunsthistorische Bücher nährten in der Stille seine alte Leidenschaft, allein er überwand sie wie er sich vorgenommen. Da, durch ein zufälliges Gespräch, wird ihm klar dafs seine Vormünder gar nicht das Recht gehabt so gegen seinen ausgesprochenen Willen über ihn zu verfügen, und von diesem Moment an stand fest dafs er sich losmachen müsse. Keine Vorstellungen vermochten ihn jetzt zu halten. Er macht sich los und geht nach Kopenhagen.

Hier war das Antikenkabinet mit seinen Originalen und Abgüssen der erste grofse Anblick der ihm zu Theil ward und dem er sich so vollständig hingab dafs er ganze Tage in diesen Räumen zubrachte und sich wenn die öffentlichen Stunden vorüber waren darin einschliefsen liefs.

Hier nun zeigt sich ein Zweites das seine ganze Richtung für die Zukunft kennzeichnet: er fühlte vorerst nur den Trieb, zu sehen, keineswegs den, zu copiren. Er betrachtete nur. Er umging die Werke und suchte sie sich in jeder Weise einzuprägen. Es schien ihm überflüssig diese Eindrücke auf Papier zu bringen. Und dabei war er bereits zweiundzwanzig Jahre alt und hatte so gut wie nichts gethan bis dahin.

Wir sind im Stande den Bildungsgang der meisten grofsen Künstler zu verfolgen. Wir wissen wie sie schrittweise sich von der Nachahmung bedeutender Vorbilder losmachten. Diese Nachahmung zuerst ist unerläfslich; ohne sie keine Entwicklung: an einer bestimmten Stelle mufs man Wurzel schlagen zuerst; Carstens dagegen stellt sich frei dem ganzen Vorrath des Vorhandenen gegenüber, und, während alle die andern nur durch die Hand das Auge zu üben streben, giebt Carstens dem Auge allein den Vorzug. Er will nur sehn. Er umgeht sogar die Kopenhagener Akademie welche ihm offen stand. Es erschien ihm unnöthig was dort getrieben wurde. Er läfst sich weder durch die Versicherungen fertiger Künstler denen er begegnet und die ihm zumeist seines Alters wegen von der Künstlerlaufbahn abrathen, irre machen, noch sucht er Gönner zu erwerben. In schroffer Selbständigkeit durch Noth und Entbehrung sich gleichgültig durchschlagend geht er vorwärts in seiner Weise, und so geschieht es, dafs er nach mannichfachen Wechselfällen kleinlicher

Schicksale sein 28stes Jahr erreicht, noch immer ohne etwas gethan zu haben eigentlich und ohne die entfernteste Aussicht jemals etwas thun zu können.

Alle andern großen Künstler haben begonnen mit einer bestimmten Technik und mit Arbeiten die sie besser und besser zu vollenden strebten: Carstens dagegen war in keinem Atelier heimisch. Eine Technik, was speciell so genannt wird, erlernte er nie und besaß er nie. Er zeichnete, er machte Ansätze zu Gemälden. Alles Handwerksmäßige aber ging ihm ab und blieb ihm fremd sein Leben lang.

Sieben Jahre hatte er in Kopenhagen so gesessen. Sein kleines Erbtheil war verzehrt. Er ernährte sich kümmerlich durch Portraitzeichnen. In die Akademie war er endlich doch eingetreten, als er dann aber gesehen, wie einem talentlosen Schüler dort, im Vorzuge gegen einen weit vorzüglicheren, der erste Preis ertheilt werden sollte, erklärte er in der öffentlichen Sitzung, in der auch er eine Medaille erhalten sollte, er weise sie zurück, und wurde darauf hin durch ein förmliches Dekret aus der Anstalt ausgestoßen.

Trotzdem kam im nächsten Jahre von Seiten der Akademie der Vorschlag, er möge sich bei der neuen Preisbewerbung betheiligen. Man erkenne sein Talent und wolle sich über Alles hinaussetzen. Er aber refüsirt auch jetzt. Er bedürfe keine Medaillen und keine Aufmunterung, er sei sich selbst genug. Seine ganze Sehnsucht stand nach Italien, er wollte Michelangelo's Werke sehen. Den geringen Rest seines Erbtheiles wirft er mit den Mitteln zweier anderer jungen Künstler zusammen und im Frühjahr 1783 machen sie sich auf den Weg.

Weiter als Mantua aber gelangen sie nicht. Das Geld war zu Ende, sie müssen umkehren. Der Verkauf einiger seiner Blätter gewährt die Möglichkeit sich wieder bis nach Lübeck zurück durchzuschlagen. Hier bleibt Carstens. Fünf Jahre sehen wir ihn nun in dieser Stadt sitzen, abermals sein Brod durch Portraitiren erwerbend, von äußerster Dürftigkeit und obendrein von Schulden gedrückt. Von diesen Portraits ist noch manches vorhanden. Mit der delikatesten Feinheit des Bleistiftes oder Röthels sind diese unbedeutenden Physiognomien von ihm wiedergegeben. Etwa in der Art wie Chodowiecky zeichnete. In seinem elenden Dachkämmerchen aber waren die Wände mit idealen Compositionen bekleidet:

Anschauungen griechischen Götter- und Menschenlebens, zu denen ihn seine Lektüre und die tief in ihn eingegrabenen Erinnerungen begeisterten. Leute die ihn hier trafen, wurden seine Freunde und unterstützten ihn. Er empfängt so endlich die Mittel sich loszumachen und Berlin zu erreichen, eine günstige Wendung der Dinge scheint sich vorzubereiten, abermals jedoch gehen zwei Jahre hier in stiller, von Elend getränkter Existenz verloren, bis endlich durch eine geniale Zeichnung die Welt auf ihn aufmerksam wird, und es ihm gelingt mit einem Gehalte von zuerst 150, dann 250 Thalern jährlich als Lehrer an der Akademie angestellt zu werden. Nun erhält er Aufträge. Es sind vor Kurzem erst Werke wieder aufgefunden worden, die er damals hier geschaffen, grau in grau gemalte Deckengemälde. Auch hohe Gönner interessiren sich für ihn, er wird dem Könige vorgestellt, und endlich, es kommt so weit dafs er mit einem Jahrgehalte von 450 Thalern jährlich nach Rom geschickt wird. 38jährig, krank bereits und von der ununterbrochenen Dürftigkeit in seiner körperlichen Lebenskraft untergraben, dennoch aber freudig und mit den gewaltigsten Plänen verläfst er Deutschland. Immer eigentlich nichts hinter sich lassend was als ein bedeutendes fertiges Werk bezeichnet werden könnte und, das freilich ahnte er damals nicht, nichts mehr vor sich habend als sechs Jahre und auch diese noch voller Nachklänge des Elends das ihn bis dahin begleitet. —

In allgemeinen Umrissen nur habe ich Carstens' Leben so zu zeichnen versucht. Es wäre viel zu erzählen gewesen, denn wir besitzen eine Beschreibung seiner Erlebnisse von der Hand eines Freundes, der bis zuletzt bei ihm blieb und dem er die Anfänge seines Lebens sogar in die Feder dictirt zu haben scheint. Carstens' Biographie von Fernow ist ein sehr werthvolles Buch. Vortrefflich geschrieben was den Styl anlangt, voll gesunden Urtheils über die Kunst im allgemeinen, wie über die Kunst der eigenen Zeit, endlich mit genauen Nachrichten über Carstens' Werke, deren Entstehungszeit und Deutung dadurch fest bestimmt wird. Kunde empfangen wir von dem Gang seiner geistigen Entwicklung. Von Anfang an verfolgen wir sein Streben nach Umfassen alles Geistigen, sein Bemühen sich auf die Höhe der Bildung seiner Zeit emporzubringen, als müsse ihm alles Uebrige dann von selbst zufallen. Dieser Drang, den man die Seele unseres modernen Bewufstseins nennen könnte,

mufs wie in der Luft geschwebt haben damals, denn woher nahm Carstens diese Lehre, mit der er überall anstiefs, an der er beinahe zu Grunde ging und die unerschütterlich in ihm lebendig war? Bei allen früheren Künstlern war das erste: zu leben und dafür vor allem Andern zu arbeiten. Selbst Michelangelo will Geld gewinnen, sei es auch nur für seinen Vater und seine Brüder. Carstens' grofse Dürftigkeit aber, als er nach Lübeck in Berlin erschien, entstand hier besonders daraus, dafs er, als unwürdig erachtend ferner durch Portraitiren sein Brod zu erwerben, mit aller Kraft sich nur auf seine idealen Arbeiten warf und dadurch einsam und brodlos blieb. Zu mächtig aber war das Gefühl in ihm, er dürfe keinem andern Wegweiser folgen als seinem eigensten Instinkte, wie er ihn vorwärts trieb. Er freilich ging drauf in diesem Kampfe, aber er bildete die Lehre, durch die Männer wie Schinkel und Cornelius so grofs geworden sind, die Lehre, dafs nicht einseitig Kunst, sondern dafs das Leben studirt werden müsse in seinem ganzen Umfange.

Es giebt ein Wort, mit dem man das zu bezeichnen pflegt, was vor Carstens' Zeiten in der Kunst geherrscht. Man sagt, er und seine Schule hätten dem Zopf ein Ende gemacht. Was ist das eigentlich, was so genannt wird?

Wollte man die Technik des vorigen Jahrhunderts mit diesem Worte herabsetzen, so weifs Jeder wie hoch die Technik damals stand. Bedeutende Künstler haben in jenen Zeiten gearbeitet, Leute die unfehlbar in das Gebiet des Zopfes zu verweisen sind, deren Werke aber, was die Richtigkeit der Zeichnung sowohl, als was die Farbenbehandlung betrifft, so hoch stehen dafs nicht nur Wenige heute ihnen gleich kommen, sondern dafs sie sogar, was die Dauerhaftigkeit und den Glanz ihrer Farben anlangt, kaum erreicht werden dürften. Man vergesse nicht, dafs in jenen, von Meistern der Zopfzeit geleiteten Schulen mit äufserster Richtigkeit zeichnen gelernt wurde, dafs sie die Technik des Kupferstichs in vollkommenstem Maafse inne hatten, dafs ihnen alle Manieren der Malerei geläufig waren. Man kannte die Proceduren sämmtlich und wandte sie mit Sicherheit an. Die ganze Erbschaft der früheren Jahrhunderte stand zu Gebote, die heute verloren ist, und der man hier und da nur durch Experimentiren wieder auf die Spur zu kommen sucht. Mit einem Worte: alle Vortheile des Vortrages besafs man, nur eins

besafsen diese Meister nicht: Selbständigkeit in Wahl dessen was darzustellen war; noch auch, wenn die Wahl getroffen war, Kraft genug den Gegenstand aus sich selbst frei zur Anschauung zu bringen. Inhaltslos sind ihre Compositionen. Darin allein lag der Zopf. Wie wir im bürgerlichen Leben beim Zopf an gefügige, ehrfurchtsvoll-bedientenhafte, aber gracieuse Nachgiebigkeit denken, an ein Gemisch vom besten gesellschaftlichen Tone und völligem Mangel an Freiheitsgefühl, so in der Kunst haben wir nicht an ein Deficit im Auftreten, sondern an Charakter zu denken. Hier galt es ein neues Gefühl zu erwecken, und dafür arbeiteten die Männer die die moderne deutsche Kunst geschaffen haben. Eins freilich ging verloren: die feinere Technik. Diese Künstler denen nicht mehr daran gelegen war glänzende, pompeuse Dinge zu Stande zu bringen, sondern die sich selbst zeigen wollten im Gegensatz zu jenen Bestrebungen, konnten nicht nach Mitteln greifen die nur verlockt hätten statt zu unterwerfen. Aber so hoch glänzende Farben stehn, wie ja auch im bürgerlichen Leben Reichthum und ein gewisser Ueberflufs keineswegs zu verachten sind: das erste bleibt doch immer die Freiheit, und wo diese fehlt mufs um ihretwillen das Andere zurückstehn. Nur Wenige heute wissen (denn es bedarf bereits des Studiums wieder um sich dessen bewust zu werden), was damals zu überwinden war; nur Wenige auch, wie es überwunden ward und wie glänzend der Sieg war. Niemals seit den Tagen Raphaels und Michelangelos hat das Aufleben der bildenden Kunst solchen Enthusiasmus erregt als die Blüthe die von Carstens an bis in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in Rom zur Erscheinung kam. Künstler aller Nationen hatten ihren Antheil daran. Die heutige Zeit, unsere Verhältnisse, oder wie man nun das nennen will was momentan herrscht und mit scheinbar unüberwindlicher Verdunklung dem allgemeinen Gefühl die Schärfe des Blickes genommen hat, gestattet uns kaum, frei zu fühlen was damals geschah. Künftige Generationen werden glücklicher sein darin und sich nicht entgehen lassen stolz zu sein auf diese römisch-deutsche Glanzperiode der bildenden Kunst. Die heute zerstreut herumstehenden, in ihrem Zusammenhange untereinander unbekannten, halb vergefsnen, halb übersehenen, zum grofsen Theil sogar man möchte sagen versteckten Werke werden dann eine grofse Reihe bilden und den Blicken des Volkes eine Entwicklung zeigen, die der Literaturepoche, neben der

sie gleichzeitig herging, vielleicht sogar einen Zuwachs noch von Glanz verleiht, und werden dann, wie heute diese literarischen Gewalten reinigend einwirken auf uns alle, auch dem künstlerischen Anschauungsvermögen des Volkes gleiche Dienste leisten.

Carstens nahm als er nach Rom ging seine Zeichnungen mit dahin und hat Vieles dort neu durchgearbeitet. Bis zu welchem Grade er seine Compositionen liebte, sie immer im Geiste vor sich sah und an ihnen besserte und änderte, zeigen einige auffallende Beispiele. Den Besuch der Argonauten beim alten Centauren Chiron, in dessen Höhle sie alle sitzen während Orpheus Lieder singt denen sie lauschen, hat Carstens dreimal umgestaltet. Die erste Auffassung dieser Scene war seine letzte Arbeit in Berlin. Die zweite das erste was er in Rom gethan. Die dritte eine abermalige Umarbeitung in späterer Zeit. Legt man diese drei Blätter nebeneinander, was sehr leicht möglich ist da zwei derselben sich in den von Müller in Weimar ebenso vortrefflich gezeichneten wie gestochenen Umrissen finden, das dritte Blatt aber in dem von Koch nach Carstens Tode hinausgegebenen ganzen Argonautenzuge vorhanden ist, so zeigt sich in welchem Maafse Carstens jetzt fortschritt. Das erste Blatt hat mehr malerisch geordnete einzelne Gruppen, theilweise auf die den Hintergrund der Höhle bildenden Felsen hingelagert und ein grofses Tableau bildend. Dieser Anblick ist so sprechend und lebendig, dafs man sich zuerst beinahe versucht fühlt die zweite Composition für einen Rückschritt zu halten. Denn hier sind alle Figuren auf eine Linie gestellt, sie scheinen ein etwas gezogenes Basrelief zu bilden, dessen Anforderungen gemäfs sie dicht zusammen gedrängt den Raum völlig bedecken. Nun aber suche man die einzelnen Gestalten wieder und staune über den Zuwachs an Leben und Schönheit. Es ist als wäre jede Figur erst lebendig geworden. Kennte man das frühere Blatt nicht, man möchte denken dieses zweite sei als der erste unberührte Ausbruch eines glücklichen Momentes fertig so niedergezeichnet: der Vergleich aber läfst erkennen wie langsam die schöne Frucht reifte, wie sorgfältig Carstens jeder Linie ihren Weg anwies und beim Einzelnen stets das Ganze im Auge hatte. Die letzte Umarbeitung ist dann wieder malerischer geworden. Manches das fortgelassen worden war, wurde nun wieder aufgenommen. Dem Terrain wieder Tiefe gegeben, Luft und Bewegung wieder hineingebracht. Diese drei Blätter bestätigen voll-

kommen was Fernow erzählt: Carstens war ununterbrochen thätig; nachdem der erste überwältigende Eindruck der römischen Kunstwerke jede Arbeit anfangs unmöglich gemacht, fiel er gleichsam in einen langen productiven Traum, der Arbeit auf Arbeit entstehen liefs und den der Tod mit Gewalt beendigen mufste.

1795, drei Jahre vor seinem Tode, veranstaltete Carstens in Rom die erste Ausstellung seiner Werke. Es war Sitte damals sich so dem Publikum bekannt zu machen. Im Atelier des verstorbenen Malers Battoni, des letzten bedeutenden italiänischen Meisters im Geiste der alten Traditionen, stellte er eine Reihe von gefärbten und ungefärbten Zeichnungen aus. Ganz etwas anderes als man in Rom gewohnt war. Kein Strich Oelfarbe, nichts als höchstens einfach kolorirte Blätter ohne auch eine Spur dessen was die Künstler bis dahin ihren Werken an verlockender Aeufserlichkeit geben zu müssen glaubten wenn sie das Publikum anziehen wollten — von solcher Schönheit aber, solcher Anmuth, so neu, so lebendig, so inhaltreich, dafs der Ruhm der nach dem Schweigen des ersten Erstaunens dem Meister zu Theil ward, durch kein entgegengesetztes Urtheil niederzudrücken war und dafs seine Zukunft gesichert erschien.

Fernow zählt die Stücke dieser Ausstellung einzeln auf und beschreibt sie. Sie sind theils im Original, theils in guten Copien von der Hand Kochs, der Carstens sehr nahe stand, in Deutschland vorhanden. Die Marschall'sche Sammlung in Carlsruhe, das Grofsherzogliche Museum in Weimar besitzen die meisten; einzelnes findet sich zerstreut in Privatbesitz. Hoffentlich wird einst auch Berlin den Anblick dieser Werke bieten können, wenn sie in photographischen Nachbildungen weitere Verbreitung erlangen: bis dahin mufs man sich an die Müller'schen Stiche halten, deren Vorzug, neben den bereits erwähnten künstlerischen Eigenschaften, in verhältnifsmäfsiger Billigkeit besteht.

Das erste Blatt der römischen Ausstellung ist die Ueberfahrt des Megapenthes, eine Darstellung zu der Lucian den Stoff geliefert hat.

Megapenthes, ein üppiger Königssohn, mufs sterben und soll im Hades über den verhängnifsvollen Strom gesetzt werden. Da, als der Nachen Charons gefüllt ist und abstofsen soll, bemerkt man seine Flucht. Eben will er zurück zur Oberwelt, nur wenige Schritte

noch, als die verfolgenden Schatten ihn erreichen, packen und mit Gewalt dem Flusse wieder zuziehen. Diese erste Scene des Dramas hat Carstens, begeistert durch den Erfolg seiner Composition, in demselben Jahre noch dazu erfunden und ich beschreibe sie deshalb hier als wäre sie gleich mit vorhanden gewesen. Wir sehen den gespenstigen Kahn am Ufer liegen; wir sehen die Gestalten der Abgeschiedenen, mit jener düsteren, nur für das eine, sie alle nun für immer umfassende Elend noch Gedanken hegenden Hast sich zur Ueberfahrt rüsten. Sie dringen ein in den Nachen als gälte es die besten Plätze zu gewinnen, sie waten durch das seichte Gewässer heran um hineinzuklettern; Andere am Ufer sitzend scheinen diesen ersten Sturm abwarten zu wollen, sicher doch hinüberzumüssen und gleichgültig wo sie später noch Sitze finden. Unter diesen erblicken wir Megapenthes' Geliebte die ihm nachgefolgt ist, eine reizende junge Gestalt, abgewandten Blickes dasitzend um nicht mit ansehen zu müssen was sich ereignet.

Denn bis zum letzten Momente sträubt sich der Königssohn. All seine Reichthümer und reichliche Hekatomben bietet er wenn man ihm die Rückkehr gestatten wolle. Widerstand leistet er gewaltsam. Seine prachtvoll kräftigen Glieder Schritt vor Schritt dem Drängen der Schatten entgegenstemmend, die ihn höhnisch unerbittlich vorwärts stofsen. Charon steht unthätig abseits. Finstern Blickes sieht er den Kampf mit an, von dem er allzu gut weifs wie er enden mufs.

Die zweite Composition zeigt den Nachen mitten auf der Fahrt, vollgepropft bis zum Rande, an den angeklammert Einige sitzen, mit überhängenden, fast die Fluthen berührenden Gliedern. Aller Blicke aber sind höhnisch auf den Königssohn gerichtet, der an den Mastbaum angeschnürt, auch jetzt noch in ohnmächtiger Wuth alle Muskeln spannt als sei Rettung möglich, als könnten die Bande springen und er, sich losmachend, durch einen Sprung das verlassene Ufer dennoch wieder erreichen. Mehr aber als die auf ihn gerichteten Gesichter der grofsen Menge die der Tod gleich gemacht hat, deutet etwas anderes die jämmerliche Erniedrigung an, der er anheimfiel. Denn über ihm, mit verschränkten Beinen den Mastbaum umklammernd, gewahren wir die Gestalt eines Greises, der sich schon auf dem andern Blatte als einen der Thätigsten beim Einschiffen des Megapenthes zeigte. Wie ein Kobold hat er sich

jetzt seinen Platz gewählt, und indem er aus der Höhe langsam niedergleitet, drückt er durch sein Gewicht das Haupt und den starken Nacken des Gefangenen zur Seite.

Es kann kein furchtbareres Bild des erniedrigenden Elendes geben das der Tod für die mit sich bringt, die den Wahn hegen, ihre irdische Gröfse sei über das Leben hinaus geltend zu machen vielleicht. Dieses stolze Haupt, von so plebeischem Gewichte, von der leibhaftigen Gemeinheit selber, wie der Kopf eines gebundenen Viehes das durch kein Rücken und Regen seine Lage verändern kann, zur Seite gedrückt, hat etwas herzbewegendes. Um so mehr, als die Gestalt des Königssohnes von reiner, gewaltiger Schönheit ist. Kein Künstler vor Carstens und nach ihm hat es vermocht oder nur unternommen, die Gewalt des Todes so darzustellen.

Ein anderes Blatt zeigte die Parzen. Nur die Gestalt der Atropos will ich daraus hervorheben, die den Lebensfaden durchreifst. Nicht aber so zerreifst sie ihn, als wäre es dünnes Gespinnst das sich mit leichtfassenden Fingern zum Rifs bringen liefse, sondern als wäre der Faden stark wie eine mächtige Darmsaite. Um beide Fäuste hat sie ihn gewunden, und mit einem mächtigen Ruck der angestrafften Arme auseinander bringt sie ihn zum Springen, dafs man den erschütternden klingenden Ton zu vernehmen glaubt. Diese Gestalt ist eine der grofsartigsten die die neuere Kunst hervorgebracht hat.

Aber nicht blofs solche Scenen stellt Carstens dar. Auf einem andern Blatte erblicken wir das Gastmahl des Agathon, nach Plato's Erzählung. Agathon, ein berühmter junger Tragödiendichter hatte die ganze geistige Blüthe Athens zu einem Gastmahle vereinigt. Nur Alcibiades war nicht eingeladen worden: man scheute seinen Stolz und Uebermuth, und die Rücksichtslosigkeit mit der er ihm freien Lauf liefs. Da in der Mitte des Gastmahls erscheint er dennoch. Berauscht, das Haupt mit Kränzen umwunden, tritt er ein, drängt sich an Sokrates' Seite, und überfliefsend in prachtvoll taumelnden Worten zu seinem Lobe, setzt er ihm endlich einen Kranz auf's Haupt.

Diesen Moment läfst uns Carstens erblicken. Gerade sehen wir Alcibiades den Arm erhebend, und Sokrates' Stirne, den Kranz empfangend. Im Profil sitzen sich Beide gegenüber, umringt von den Andern. Diese Stirn des Sokrates aber, und der beobachtende

Blick darunter, der, obwohl Alles duldend mit ansehend, dennoch mit ungemeiner Schärfe Alcibiades im Zaume zu halten scheint, ist das Meisterstück des Künstlers. Leider ist dieses Blatt unter Müllers Umrissen das einzige das weniger gelungen erscheint und keine Idee von dem Eindrucke der Composition zu geben vermag.

Ein anderes Gegenübersitzen eines Jünglings und eines Bejahrteren zeigt das Blatt, auf dem wir Achill mit Odyss und seinen Genossen über die Herausgabe der Briseis unterhandeln sehen. Wieder fühlen wir hier worin der Vorzug der modernen Anschauung liege im Vergleich zu der der verflossenen Jahrhunderte. Weder Raphael noch Michelangelo hätten diese stolze Jugendkraft, diese Mischung von Gewalt, Zorn und Schönheit, im Contrast zu dem bedenklich erwägenden Wesen des Odysseus darzustellen verstanden. Sie sitzen im Zelte des Achilles um einen Tisch. Andere stehen einzeln umher. In der Tiefe wird ein Vorhang zur Seite geschoben und ein Frauenkopf sichtbar. So lebendig ist Carstens hier in den Homer eingedrungen, daſs Alles was Flaxmann von solchen Scenen behandelt hat, fremd und leblos dagegen erscheint. Nur Cornelius in seinen Cartons zur Münchner Glyptothek (die wir in Berlin besitzen, aber keinen Platz um sie aufzustellen) erreicht Carstens hier. Ohne ihn zu übertreffen aber; Cornelius ging einen andern Weg. Er hat mehr das kriegerisch Erschütternde dem Homer entnommen, oder die Götterscenen. Bei Carstens erscheint eine ruhigere Auffassung; so wahrhaftig aber zeichnet er seine Helden, als hörte man die Worte Homers aus Achills schönem Munde und ständen Jedem die Gedanken an die Stirne geschrieben um die es sich hier handelte.

Ueberhaupt, die griechische Mythe war sein Feld. Er hat auch aus Dante, aus Göthe's Faust componirt, nirgends aber ist er so heimisch als in Griechenland. Nicht allein die Menschen jener blühenden märchenhaften ersten Zeiten, auch das Land und das Meer scheint er gekannt zu haben, denn wirklich, er stellt die Dinge dar als hätte er sie miterlebt. Wir haben ein Blatt von ihm, wie die Nymphen und Meergöttinnen den Argonauten das stürmische Meer ebnen zwischen Italien und Sicilien, wo die Scylla und Charybdis wohnen. Mit welcher Bewegung sind hier die Wogen der See dargestellt und die Göttinnen darauf, die sie halb zurückdämmen gleichsam, halb mit den Händen glatt streicheln, und mitten auf

der ruhigen Strafse, auf der sie den Sturm so besänftigt haben, die Argo, mit vollem Segel, leise zur Seite geneigt vorwärtsschiefsend und sicher den gefahrvollen Weg zurücklegend: es läfst sich kaum beschreiben, es erscheint fabelhaft und unnatürlich. Aber man betrachte das Blatt, ob es nicht ein Gefühl einflöfst als könnte sich das Ganze wirklich so zugetragen haben, als hätte der Künstler mit auf dem Schiffe gesessen, die Scene rasch in sein Skizzenbuch gezeichnet und aus lebendiger Erinnerung dann später ausgeführt.

Andere Blätter lassen uns Ganymed den der Adler trägt, oder wieder Achill, wieder Sokrates, in andern Lagen Beide diesmal erblicken. Auch die Argonauten in der Höhle Chirons waren ausgestellt: im Ganzen betrug die Zahl eilf Stücke, und der Erfolg war ein so durchschlagender, dafs Carstens, erhoben durch die Bewunderung die ihm zu Theil ward, sich leichter trösten konnte über das, was als ein Gegensatz zu diesem beglückenden Gefühl ihm jetzt noch in den Weg trat.

Ich würde diese Dinge lieber unerwähnt lassen, wäre es nicht so unumgänglich sie zu berühren.

Das Eine ist die Stellung, welche die deutschen Künstler zu Carstens in Rom einnahmen. Anfangs spottete man nur über ihn. Sein Thun sei gar keine Malerei. Ein Maler, der nur betrachtend umherginge, der das Nackte nur sehend in sich aufnähme ohne die Hand zu rühren, der nachher aus dem Kopfe zeichnete ohne ein Modell zu stellen, schien ihnen halb ein Charlatan, halb absichtlicher Sonderling. Seine unbefangene Art diese Methode zu vertheidigen, ärgerte sie, aber man liefs es ihm hingehen als unschädlich. Nun aber eröffnete er seine Ausstellung, und jetzt, als Italiener, Engländer und was überhaupt an bedeutenden Männern in Rom anwesend war, Carstens durch einen plötzlichen Ritterschlag zum grofsen Künstler erhoben, kam der Neid zum Ausbruch. Mit erbärmlicher Krittelei suchte man ihm hier nur die Fehler nachzuweisen (die sich sicherlich auch finden liefsen), und darauf hin wurde er verurtheilt. Die Wuth dieser Clique war so grofs, dafs sie sich in deutschen Journalen sogar Luft machte, was für jene zeitungslosen Zeiten viel sagen will. Aber nicht dies allein. Von anderer Seite noch sollte seine Laufbahn in Rom jetzt abgebrochen werden. Und hier mufs ich sagen: es erscheint empörend wie

Carstens behandelt ward, wenn auch der Form nach vielleicht gerechtfertigt dastehen könnte was geschah und wie es geschah.

Seine Rückkehr nach Berlin wurde verlangt. — Man hatte dort das Bewufstsein etwas für ihn gethan zu haben. Ihm, einem Ausländer war auf sein Talent hin eine Anstellung gegeben worden. Ihm möglich gemacht nach Italien zu gehen. Sein Versprechen hatte man in Händen, sich dort für seine Professur an der Akademie in höherem Grade auszubilden und dann zurückzukehren; ausdrücklich war zur Bedingung gemacht, die in Rom gesammelten Erfahrungen sollten der Berliner Akademie zu Gute kommen. Darauf hin durfte man in Berlin die auf Carstens' dringende Bitten zugestandene Urlaubsverlängerung bereits als eine aufserordentliche Nachsicht ansehen, und endlich, als Carstens einfach erklärt, er werde überhaupt nicht zurückkehren, ihm seine Entlassung geben, die er überdies verlangte. Jeder der heute in derselben Weise seinen Abschied erhielte, würde sich nicht zu beklagen haben.

Aber Carstens beklagte sich auch nicht. Nur Eins erbitterte ihn, die Art wie er in den betreffenden Schriftstücken de haut en bas behandelt ward, und er antwortete darauf in entsprechender Weise. Wir aber haben dennoch ein Recht uns zu beklagen, und mehr als das. Denn welch ein Mann war Carstens, und um wie geringfügige Summen handelte es sich bei diesem Streite! Zu der Zeit als man ihn wie einen beliebigen Menschen, der contraktbrüchig geworden ist, in Gnaden laufen liefs, wufste man in Deutschland sehr wohl bereits, welch ein Genius in Rom sich aus diesem Manne entpuppt hatte, sein Ruhm war nach Berlin gedrungen, von seinen Zeichnungen Einiges ausgestellt und bewundernd aufgenommen worden. Und trotzdem, welch ein Ton gegen einen solchen Künstler. Wenn wir, mit historisch unparteiischem Blicke jene Jahre überfliegend, die Frage stellen, was denn heute übrig sei von geistigen Denkmalen Berlins aus dieser Zeit, so finden wir nichts das neben Carstens' Werken genannt zu werden verdiente, und eine höhere Gerechtigkeit giebt das Verdikt ab, dafs nichts die Anwendung des gemein bürgerlichen Geschäftsganges auf Carstens' Verhältnisse entschuldigen könne. Die Pflicht lag ob, ihn seinem Talente gemäfs zu behandeln und diese Pflicht ist nicht erfüllt worden.

Leo dem Zehnten, der Raphael gewifs fürstlich genug beschäftigt

und belohnt hat, wird heute zum Vorwurf gemacht, er habe den grofsen Genius dennoch nicht mit Aufträgen versehen wie sie seiner würdig gewesen. Und in der That, er hat es nicht gethan, und der Tadel ist gerechtfertigt. Nun, Carstens war kein Raphael und die Berliner Zeiten vom Jahre 1795 waren nicht die medicäischen. Aber man stelle Carstens und seine Zeit so hoch oder niedrig als man wolle, und man lese Carstens' Briefe und die Rescripte des Freiherrn von Heinitz, die Fernow mittheilt, und sehe wie Carstens da vorgerechnet wird was er von Anfang an als Gehalt empfangen; wie man diese Gelder (1562 Thaler für die ganze Reihe Jahre) als erschlichen betrachtet; wie man seine, auf ausdrücklichen Wunsch des Freiherrn eingesandten Arbeiten jetzt zurückzuhalten und verauktioniren zu lassen droht um sich schadlos zu halten; wie man endlich sich dazu versteht ihn loszulassen, schliefslich sogar seine Arbeiten herauszugeben, wenn er, von dem man wufste dafs er keinen Heller hätte, das Porto bezahlen wolle! — — ich fahre nicht fort und begebe mich auch des Rechtes zu urtheilen. Nur so viel: Carstens, der in Dürftigkeit starb, hat diese Gelder natürlich nicht zurückerstattet, aber ich halte dafür, er hat dem Freiherrn von Heinitz für das, trotz dieses traurigen Endes ihres Verkehrs, nicht zu läugnende Wohlwollen, womit der hochgestellte Herr sich seiner annahm, Nachruhm genug geliefert; und dieser selbst, glaube ich, wenn er heute lebte und wenn die Summe das Zwanzigfache betrüge, würde die Rechnung gern für ausgeglichen ansehen. —

Das also war es was Carstens von seinem Vaterlande empfangen hat. Indessen der Neid der Künstler kümmerte ihn wenig, das Gefühl, endlich ein freier Mann zu sein, verwischte bald die Erinnerung an die Art und Weise wie man ihm diese Freiheit geschenkt, der Erfolg seiner Ausstellung hob ihn hinweg über solche Kleinlichkeiten, und noch während ihrer Dauer begann er neue Werke zu schaffen. Diese Zeit war die glücklichste seines Lebens. Fernow beschreibt, wie er, noch stark genug die kleinen Wanderungen zu Fufse zu unternehmen, in dem herrlichen Sabiner- und Albanergebirge zuweilen Erholung suchte. Aber auch auf diesen Gängen nicht ohne fortwährende innerliche Arbeit. Die Ideen drängten sich bei ihm. Bestellungen, besonders englischer Kunstfreunde lieferten ihm das tägliche Auskommen, sein bedeutendstes Werk schuf er jetzt, glücklicherweise durch den von Goethe bewirkten Ankauf des Carstens-

schen Nachlasses für Deutschland erhalten: Homer, der den versammelten Griechen seine Lieder singt.

Ich glaube, wenn jemals die Weihe der Dichtkunst im Bilde verherrlicht werden konnte, so ist es hier geschehen. Raphaels Parnaſs verglichen mit diesem Werke erscheint wie eine leichte italienische Melodie neben einer Symphonie von Beethoven. Was Weimar heute besonders sehenswerth macht, sind die vier Blätter, auf denen Carstens in feinster Ausführung in Rothstein diese Composition dargestellt hat.

Homer, mit erhobenem Arme, die blinden Augen begeistert zum Himmel gerichtet, die Lippen zum Gesange geöffnet, steht inmitten eines, dem Zuschauer entgegen, aufgethanen Halbkreises zuhörender Griechen.

Carstens hat mit besonderer Vorliebe die Gewalt des Gesanges auf die Menschen zum Ausdruck gebracht. Er ist unerschöpflich in der Darstellung entzückt lauschender Gestalten. Der singende Orpheus in der Höhle Chirons war, wie gesagt worden ist, vielleicht sein Lieblingsblatt. Alpin und Ossian hat er gemalt, die sich gegenseitig zur Harfe singen. Orpheus dann wieder, wie Jason ihn zur Theilnahme am Zuge auffordert. Orpheus noch einmal, wie er beim Bau der Argo durch Gesang die Arbeit erleichtert. Sein Homer aber besitzt nicht nur die Schönheiten dieser früheren Compositionen, sondern soviel Neues dazu, daſs er wie ein Denkmal der nach langem Harren endlich durch den Beifall eines seiner würdigen Publikums über sich selbst erhobenen Thätigkeit, klar zeigt, welchen Schritt Carstens vorwärts gethan, und ahnen läſst, welche Laufbahn er noch vor sich gehabt, wäre nicht dieser Aufschwung seines Wesens zugleich sein Schwanengesang gewesen.

So betrachtet gewinnt das Werk höhere Bedeutung. Alles was Carstens an Armuth und Elend erduldet sein Leben lang, um dann nur ein einzigesmal (wie Homer sein Volk entzückte) an der Schwelle des Todes in vollem Maaſse die Macht seiner Kunst zu zeigen, drückt die Gestalt des griechischen Sängers aus. Wie bescheiden das kurze, nur bis zu den Knieen reichende, eng gegürtete Gewand, das auch die Arme frei läſst, ihn umschlieſst! Wie dieser magere, aber herrliche Arm erhoben ist! Wie sein Haupt aufblickt! Niemand kann diese Gestalt ansehen, ohne daſs wehmüthiges Andenken an den groſsen Dichter und zugleich ein tragisches Gefühl

ihn beschleicht, wie fremdlingsartig und verstofsen Beide, der Dichter und der Maler, am Gestade des Lebens umirrten; jener die ganze glänzende Vergangenheit seines Volkes im Geiste mit sich tragend, dieser sich tröstend an Homers Schicksal und jetzt vielleicht nichts besseres mehr für sich selbst erwartend.

Und wie schön sind die, die ihm lauschen! Zur Linken, als Beginn des Halbkreises auf dieser Seite, ein jugendlicher Mann, sitzend, die eine Hand vor sich auf's Knie gelegt, den Kopf mit vollen Blicken dem Sänger entgegengestreckt, als wolle er jedes seiner Worte bis auf die Neige austrinken. Dicht neben ihm sitzend, halb verdeckt von ihm, ein Greis, mit der ganzen Gestalt en face uns zugewandt. Er sieht Homer nicht an, aber er neigt sein bärtiges Antlitz leicht zur Seite nach ihm hin, als hörte er so besser, und indem er so horcht, beobachtet er zugleich jenen ersten, als entzückte ihn dessen Begeisterung nicht weniger als der Gesang des Dichters, bildete eins mit dem andern gleichsam erst ein Ganzes für ihn. Gebückt, die alte Hand auf die Krücke seines zwischen den Knieen stehenden Stabes gelegt, sitzt er so da, und ein anderer, der hinter seinem Sitze steht, beugt sich leise vor um besser zu hören. Neben ihm aber, nach rechts hin, und zugleich mehr dem Hintergrunde zu, zwei jugendliche Gestalten. Der eine mit langem Haar, das Gesicht auf den Rücken der Hand geneigt, erinnernd an jene fast mädchenhaft schönen Jünglinge, wie sie Raphael in der Schule von Athen erblicken läfst, der andere hoch aufragend in Helm und Panzer, begeistert als sähe er die Schlachten vor sich, von denen gesungen wird, und müsse der Moment bald kommen wo auch er hineingefordert würde. Dann wieder ein sitzender Jüngling der nachschreibt, auf eine Tafel die er aufrecht auf seinen Knieen hält. Ein Aelterer, dicht hinter ihm; sich über seine Schulter vorneigend, auf die er vertraulich die Hand gelegt, sucht er mit der andern Hand, in spielenden Fingern, in der Luft den Fall der Verse nachzutasten. Dann wieder alte Männer, ernst und ruhig in sich versunken, und dann, dies auf der rechten Seite die äufsersten Figuren: lauschende Kinder. Ein Knabe, halberwachsen, die Arme untereinander geschlagen, bescheiden und in reizender Unschuld dastehend. Ein anderer zu Homers Füfsen zutraulich auf der Erde sitzend, ganz vorn, wie Kinder sich vordrängen weil sie sich als Hauptpersonen fühlen dürfen; und um alle diese vorderen Gestalten

ein dichter Ring von Volk, wie ein Kranz, Kopf an Kopf, alte und junge, bewaffnete und unbewaffnete, hinter denen ferne Tempel aufsteigen, das ganze griechische Volk in allen seinen Richtungen repräsentirend. Nie hat ein anderer Maler die Blüthe Griechenlands so grofs und rein dargestellt, und keiner hätte es vielleicht gewagt nach Carstens, lägen dessen Blätter nicht gar zu vergessen da. Und nun, Homer mitten in diesem Kreise: er, der arme, nackte Bettler, überragt dennoch die Gestalten alle durch Adel und Schönheit.

Das Jahr das solche Früchte trug, war das letzte gesunde Jahr des Meisters. Krank war er längst, schon 1794 als Fernow nach Rom kam und seinen Freund nach längerer Trennung zuerst wiedersah, fand er seine Gestalt hinfälliger geworden, nur der alte feurige Blick war derselbe geblieben, und heiterer sogar und relativ gesunder als vorher fand er ihn. Das herrliche römische Leben zeigte Anfangs auch an ihm die altbewährte Kraft. Nun aber ging es dennoch abwärts. Ein furchtbarerer Feind, sagt Fernow, als Neid und Schmähsucht, denen wahres Verdienst nicht erliegt: jenes Uebel das fortdauernd an seinem Leben nagte, griff ihn im Herbste 1797 mit verstärkter Gewalt an und warf ihn auf ein langwieriges Krankenlager; die zurückgebliebene Schwäche führte ein schleichendes Fieber herbei, das ihn den Winter hindurch selten verliefs. Er hoffte endlich auf Genesung bei der Wiederkehr des Frühlings. Wirklich nahmen die Dinge den Anschein als wollten sie sich bessern, aber am 25. Mai schon erlag er und wurde hinausgetragen zur Pyramide des Cestius, wo so mancher Deutsche liegt, und wo auch Goëthe meinte, es müsse sich da gut ruhen lassen. —

Es war unmöglich den ganzen Reichthum dessen was Carstens bis zu seiner letzten Zeit noch geschaffen hat, auch nur flüchtig anzudeuten. In Weimar liegen seine letzten Versuche, mit zitternden Händen auf dem Bette niederzuzeichnen was ihm vor der Seele schwebte. Aber sein letztes gröfseres Werk soll hier noch beschrieben werden. Auch dies nicht ganz vollendet, denn Koch zeichnete später die Landschaft dazu, aber sie ist gewifs ganz so ausgefallen wie er sie wünschte, und so erblicken wir in dieser Arbeit die schönste, klarste, heiterste all seiner Schöpfungen, mitten in den Schmerzen der Krankheit begonnen, und fortgeführt so weit seine Kräfte reichten, und in erhaben rührender Weise den Geist dieses ächten Künstlers zeigend, der sich, je mächtiger irdisches

Leiden ihn niederzudrücken versuchte, um so freier, freudiger und unbesiegt über alles Irdische emporschwang.

Das goldene Zeitalter hat er auf diesem Blatte dargestellt. War sein Homer ein Protest gleichsam gegen das, was die Menschen ihm nicht gewährt, indem er die Armuth und Blindheit des Dichters in höherer Verklärung zeigte, so daſs Reichthum und Ehre nur eine Verminderung ihrer Reinheit gewesen wären: in seinem letzten Werke läſst Carstens erkennen, daſs er über noch Aergeres als Armuth und Elend sich zu erheben gewuſst. In der Gewiſsheit, sterben zu müssen (denn obgleich er Besserung erwartete vom kommenden Frühling, faſste er den Tod dennoch fest genug als das in's Auge was ihm bald bevorstand), versenkt sich sein Geist in jenen Traum uranfänglicher menschlicher Glückseligkeit; eine himmlisch heitere Landschaft dehnt sich aus vor seinen Blicken, Gruppen glücklicher Menschen die niemals Noth und Sorge kannten, bevölkern sie; er sieht sie ruhen unter hohen prächtigen Bäumen, Kinder, Greise, Jungfrauen, Mütter, alle Stufen des Alters in den reinsten Formen, und er zeichnet nieder was er so vor Augen sieht. Von den alten Deutschen lesen wir, daſs sie sterbend Siegeslieder angestimmt und mit der Verherrlichung ihrer Thaten den Tod selber höhnten: schöner vermöchte in unsern Tagen Niemand die letzten Qualen des Lebens zu vergessen, als, wie Carstens aus der Welt gehend, in einem solchen Gemälde einen Spiegel der letzten Gedanken zurückzulassen. Was er selbst niemals besaſs und erlebte: ein sorgenloses Ruhen im Ueberflusse des Daseins, den Wiederklang der tiefsten Gefühle aus der Seele einer Geliebten oder eines Kindes, das Spielen mit dem Leben, dessen wir, einmal im Leben, wenn auch kurz nur, jeder theilhaftig zu werden hoffen dürfen, das Aufwachsen aus froher Kindheit zu thätiger Mannesstärke und von da weiter zu behaglich froh rückwärtsblickendem Alter: Alles ihm verwehrt vom Schicksal in solchem Maaſse daſs auch nicht ein Körnchen davon ihm jemals zugemessen ward: Alles trug er dennoch in seiner Seele, und, was er niemals selbst genoſs, stellte er schöner und wahrhaftiger hin als die selber, die es besaſsen oder besitzen, es nur zu empfinden im Stande wären.

Und doch, auch dieses letzte Werk, soweit es die vorhergehenden überragt, es wäre, hätte Carstens weiter schaffen dürfen, nur eine Vorstufe gewesen zu dem, was er dann erst, in voller Meister-

schaft vielleicht, der Welt geschenkt, und es konnte in diesem Sinne an seiner Gruft von Fernow gesagt werden, ein Künstler werde hier in die Erde gesenkt, der von ihr habe scheiden müssen, ehe er sich durch ein großes monumentales Werk, das einmal zu schaffen seine ganze Sehnsucht gewesen, den Eintritt in die Unsterblichkeit erkauft.

Diese Unsterblichkeit wird, denke ich, die Zukunft Carstens dennoch nicht streitig machen; heute schon kann das mit Sicherheit ausgesprochen werden. Je weiter wir fortrücken von den Tagen in denen er arbeitete, um so einsamer wird er über diese Zeit hinauswachsen. Schon steht er groß genug da. Aber es genügt nicht. Deutlicher noch als heute wird einst erkannt werden, wieviel die Nachfolgenden ihm verdankten. — Carstens verkörperte zuerst als Künstler die Idee edler Unabhängigkeit, die das belebende Princip der neuesten Zeit ist. Selbst wenn seine Werke untergingen, sein Name würde bestehen und Jeder wissen was er bedeutet.

Ich kehre noch einmal mit kurzen Worten zu dem zurück womit ich begann: die Natur s c h e i n e sich zu widersprechen manchmal indem sie ihren Lieblingen unter den Menschen das Leben zu einer Unmöglichkeit gestalte.

Aber nehmen wir Carstens mit Allem was er litt und entbehrte, was wäre aus ihm geworden, hätte er sich mit minderer Starrheit von Anfang an gegen all die Erleichterungen abwehrend verhalten, die die Einrichtungen der Welt ihm für seine Kunst und seine Existenz darboten? Alle Zeiten gleichen sich darin, daß wenn ein selbständiger Charakter in ihnen auftritt, sie all ihre Härte oder all ihre Süßigkeit aufbieten, um ihn zu überwinden, abzulenken oder zu verdunkeln. Es bedarf eines natürlichen Schutzes dagegen. Carstens wäre das nicht geworden, hätte er nur im geringsten nachgegeben. Sein Abstoßen jedes fremden Einflusses war die Bedingung seiner Kunst. Und so kann man sagen, was die Natur ihm mitgab war das nothwendige, und nur das entbehrte er in der That was ihm die Menschen versagten. Das Einzige von dem man behaupten darf, es hätte ihm erspart bleiben sollen, war die Erfahrung des Neides der deutschen Künstler in Rom und der Geringschätzung mit der von Berlin aus an ihm gehandelt wurde.

Und dies führt mich am Schluß auf die Bestrebungen des Vereins, von dem die in diesem Saale gehaltenen Vorträge angeregt worden sind.

Carstens wirkte eine Zeit lang als Lehrer an der Berliner Akademie der Künste. Es konnte bei der beschränkten Zeit nicht darauf eingegangen werden, sowohl seine Wirksamkeit daran als die Ansichten zu erwähnen, die er über dies Institut gewann. Nur soviel, daſs er dasselbe für ein völlig unnützes hielt.

Wer die Geschichte der modernen Malerakademien kennt, deren Grundgedanke immer der gleiche war: die Absicht nämlich, Künstler zu bilden; wer ihre Erfolge kennt, was bei der ausgedehnten Literatur heute sehr wohl und in gründlicher Weise möglich ist, der muſs fühlen, daſs dieser Grundgedanke ein falscher sei, und muſs sehen wie unglaublich viel Unheil er gestiftet hat. Carstens Carriere ist gewiſs eine wie kein anderer groſser Künstler sie durchgemacht, aber jedes andern groſsen Künstlers Carriere gleicht ihr darin, daſs auf neuen, von diesem Fuſse zum erstenmale betretenen Bahnen vorwärts geschritten ward. Es hat sich zufällig wohl getroffen manchmal, daſs Akademien auch groſsen Künstlern Nutzen leisteten, etwa wie ein Reisender, der eine gefahrvolle Expedition unternimmt, gelegentlich wohl an unerwarteter Stelle gutes Essen und ein gutes Bette findet und sich das gefallen läſst. Allein dieser zufällige Nutzen ist ein so unnöthiger, leicht entbehrlicher, der Schaden dagegen ein so ungeheurer, daſs eine endliche Aufklärung in diesem Punkte dringend zu wünschen ist.

Was könnte der Staat nicht leisten zu Pflege der Kunst, wenn er als das allein Erreichbare auf diesem Gebiete nur die Uebung der Hand, die Ausbildung des Auges und die Kenntniſs der Kunstgeschichte erkennte, alles Erziehen junger Menschen zu Künstlern jedoch als eine Unmöglichkeit aufgäbe.

Darauf zumeist müſste die Sorge des Staates gerichtet sein, wahre Kunstwerke dem Volke zu Gesichte zu bringen, damit das Auge sich bilde an dem was schön ist. Nichts ist so bildsam als das Auge, aber die Gelegenheit muſs ihm geboten werden, und Alles was bisher dafür geschah, genügt nicht. Richtiges Sehen ist der Grund jeder Kunst und jedes ächten Genusses daran, und je früher wir, als Kinder schon, angeleitet werden, Auge und Hand zu üben, um so voller für spätere Zeit die Mitgift einer Fähigkeit, deren Unentbehrlichkeit auf allen Stufen des Lebens Niemand läugnen kann. Was groſse Künstler, wo sie immer auftauchten, von äuſserlichen Zuthaten des Schicksals am meisten förderte, war das

scharf controlirende Auge des Publikums. Die Griechen des Phidias und die Italiener Michelangelo's fühlten bei jeder Linie ihrer grofsen Meister, was sie werth sei.

Welchen Flug hätte Carstens genommen vielleicht, wäre solche Fähigkeit eines Volkes ihm entgegengekommen.

Die neue Ausgabe der Gedichte Michelangelo's auf Grund seiner eignen, bisher verborgen gehaltenen florentiner Handschriften ist endlich erschienen. Leider war es mir bis jetzt nicht möglich dieses Buches habhaft zu werden. Das bücherkaufende Publikum für italienische Literatur ist in Berlin so klein, dafs man nur zufällig das in Italien neu erschienene sofort empfängt, wo man bestellt aber meistens Wochen oder Monate lang warten mufs.

Einstweilen also bleibt für uns der Vaticanische Codex noch die einzige Quelle ächter Verse Michelangelo's.

Ich gebe hier den Versuch einer Nachbildung des berühmten Sonettes, Giunto è già'l corso della vita mia, und lasse den Text nach Michelangelo's eigener Handschrift, wie sie der Vaticanische Codex liefert, folgen.

Im Hafen lieg' ich den wir all' erreichen,
Gebrechlich war die Barke die mich trug,
Sturmvoll die Fahrt; doch jetzt gilt es, im Buch
Des Lebens meine Rechnung auszugleichen.

Einst war die Kunst mein Glück; berauschend tränkte
Ihr Nektar mich, der so verlockend schäumte,
Idol und Göttin war sie, und ich träumte,
Bis ich erwachend seh', was sie mir schenkte!

Zwiefach wälzt sich Vernichtung auf mich zu:
Der Tod, der jetzt mich fortnimmt ohn' Erbarmen,
Und, nach ihm, jener ew'ge Tod voll Schrecken!

Marmor und Farben schaffen keine Ruh,
Nur eins giebt Trost: zu schaun nach jenen Armen
Die sich vom Kreuze uns entgegenstrecken.

Giunto è già'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra falsa, e ria.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idol, e monarca,
Conosco or ben com' era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier mie, già vani, e lieti,
Che fien or s'a dua morte m'avvicino?
D'una so'l certo, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger, nè scolpir fie più che quieti
L'anima volta a quell' amor divino,
Ch'aperse a prender noi'n croce le braccia.

Zu welcher Zeit dies Gedicht entstanden ist, wissen wir nicht. Als eine natürliche Annahme böte sich dar, es in die letzten Tage Michelangelo's zu setzen. Sollte dies richtig sein, so bliebe doch immer daneben und dagegen zu erwägen, daſs Michelangelo bis in seine allerletzten Zeiten künstlerisch thätig war. Es läge also in diesen Versen nur die Stimmung eines traurigen Momentes vor, die in der Folge andern Anschauungen wieder weichen muſste. Er suchte in diesen Versen loszuwerden was ihn bedrängte, schrieb sie nieder auf das Blatt auf dem sie sich unter seinen Papieren fanden, und wandte sich wieder seinen Arbeiten zu.

Auffallend jedoch sind die zahlreichen Versuche dies Sonett zu verbessern, welche, gleichfalls von des Künstlers eigener Hand, im Vaticanischen Codex aufbewahrt worden sind. Man könnte daraus wieder den Schluſs ziehen daſs Michelangelo, im Gegensatz zu der eben ausgesprochenen Vermuthung, nur ein allgemeines Gefühl in Worten niederzulegen bemüht war, vielleicht das Resultat eines Gespräches mit einem Freunde, für den die Verse bestimmt waren.

Ich theile diese Gedanken mit, weil ich meine Ansicht, es sei sehr bedenklich solche Gedichte als exactes historisches Material zu benutzen, damit belegen möchte.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. V. VI. Mai. Juni. 1865.

LE RIME

DI

MICHELANGELO BUONARROTI

PITTORE SCULTORE E ARCHITETTO

CAVATE DAGLI AUTOGRAFI

E PUBBLICATE

DA

CESARE GUASTI

ACCADEMICO DELLA CRUSCA.

IN FIRENZE
PER FELICE LE MONNIER
M. DCCC. LXIII.

Ein Quartband von 500 Seiten, auf ausgezeichnetem Papier. Preis 25 Lire italiane, nach unserm Gelde 8—9 Thaler. Dem Titel nach, 1863 erschienen; einer auf der letzten Seite befindlichen Angabe zufolge jedoch 'compiuto di stampare nel Febbrajo dell' anno MDCCC · LXIV.' im Februar 1864 im Druck vollendet.

Mit welchen Erwartungen nimmt man ein Buch in die Hand, von dem man sich soviel verspricht. Seit Jahren wurde der Wunsch gehegt nach einer brauchbaren Ausgabe dieser Gedichte, die bisher in ganz verfälschter Weise der Welt geboten worden waren. Es schien als sollten die florentiner Schätze niemals geöffnet werden. Endlich ist es geschehen. Prüfen wir, in welcher Art und Weise.

Der Herausgeber beschreibt zwölf Codices deren er sich zu seiner Arbeit bedient hat.

1. Den welchen er als AUTOGRAFO anführt, derselbe um den es allen Freunden Michelangelo's soschr zu thun war; befindlich in dem der Stadt Florenz zugewandten Vermächtnisse des letzten Buonarroti, und heute noch wie es scheint der Bewachung der Commission unterliegend welche über den gesammten litterarischen Inhalt des Archivio Buonarroti gesetzt worden ist. Von ihr war ursprünglich eine andere Persönlichkeit als die des gegenwärtigen Herausgebers zur Bearbeitung ausersehen worden. Das Recht ging auf diesen erst durch Resignation über.

Der Codex enthält im Ganzen circa 185 Gedichte, miteinbegriffen alles was sich übrigens im buonarrotischen Nachlasse an losen Blättern mit Poesien von der Hand Michelangelo's fand. Im eigentlichen Codex selbst sind die Gedichte nur 'per lo più di mano propria dell Autore', nur zum gröfsten Theil von Michelangelo's eigner Hand, ohne dafs in der vorliegenden Ausgabe bezeichnet zu finden wäre wo dies der Fall ist und wo nicht. Mithin: unter den in der vorliegenden Ausgabe mit AUTOGRAFO bezeichneten Dichtungen sind eine ungewisse Anzahl nicht Autographa.

2. Der Codex Vaticanus; in Rom befindlich, Jedermann zugänglich und Vielen bekannt, vom florentiner Herausgeber jedoch nicht mit eigenen Augen benutzt. Da auch diese Sammlung nur zum Theil von Michelangelo's Hand geschriebene Blätter enthält, so bleibt für die Leser der gegenwärtigen Ausgabe wiederum da wo ein Gedicht mit VATICANO bezeichnet ist, zweifelhaft ob es im Autograph vorlag oder nicht. Die mitgetheilte Beschreibung dieses Codex verdankt der Herausgeber einem römischen Freunde, der aufserdem in einigen Fällen Gedichte speciell verglichen hat. Der Cod. Vat. enthält circa 140 Stücke, darunter 36 nur mit dem vorigen gemeinsam.

Gebraucht wurde von dem Herausgeber eine im 17. Jahrh. von der Hand des Michelangelo giovane, des grofsen Michelangelo Grofsneffen, angefertigte Copie. Von dieser Abschrift wird gesagt dafs sie 'esattissima' sei; nur da wo durch Vermittlung des genannten römischen Freundes die Originale verglichen worden seien, zeige sie sich nicht 'tanto scrupulosa, quant' oggi 'si vorrebbe, in punto di grafia': genüge sie was die Orthographie anlangt den heutigen Ansprüchen nicht ganz. Ich füge hinzu, dafs sie in punto di grafia allerdings sehr, sowie auch übrigens ziemlich ungenau ist. Es sind ein halbes Dutzendmal Verse ausgelassen worden und andere der-

gleichen Versehen begangen worden. Hierüber ein Urtheil auszusprechen bin ich in Stand gesetzt sowohl durch meine eigenen diesem Codex entnommenen Notizen, als besonders durch eine Abschrift welche ein junger Schweitzer Gelehrter, Herr Pfarrer Dr. Wirz zu Wildberg, Behufs einer Ausgabe der Gedichte, in Rom angefertigt und nun, da seine Amtsthätigkeit diese Arbeit einstweilen unterbrochen hat, mir für den Augenblick zu überlassen die Güte gehabt hat.

Nach diesen beiden Codices werden noch zehn andere namhaft gemacht und beschrieben, sämmtlich nicht von Michelangelo's eigner Hand; 3. 4. 5. und 6. jedoch unter seinem Einflusse angefertigte Copien mit Correcturen von ihm; 7. eine Sammlung aller möglichen Abschriften aus der Feder des genannten Grofsneffen (angefertigt wahrscheinlich für die von ihm veranstaltete Edition); 8. ein Codex der Magliabecchiana mit der Abschrift zweier Stücke (es ist mir ein anderer Codex derselben Bibliothek mit der Abschrift eines Gedichtes bekannt, den der Herausgeber nicht angeführt hat); 9. eine Sieneser Handschrift aus dem 17. Jahrh. mit einem Gedichte; 10. eine alte Copie dreier Stücke von der Hand eines Anonymus; 11. zwei Stücke, abschriftlich in einem Parmesaner Codex mit Gedichten Beccadelli's; 12. ein einziges Gedicht in einem Strozzi'schen Codex aus dem 17. Jahrh. Als nicht benutzt sind angeführt ein Sieneser Codex mit wenigen, bekannten Gedichten; die von mir (L. M's) beschriebene Londoner Handschrift, jetzt ohne Werth; ein Autograph des Brittischen Museums: 'Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia' ohne neue Varianten. Unbekannt scheint dem Herausgeber gewesen zu sein dafs sich die Canzone 'Ohimè, ohimè, ohimè etc., welche er nur aus einer Abschrift des Codex 7. kennt, in Duppa's Leben Michelangelo's im Facsimile findet (sie liefert für die zweite Strophe die Variante 'affetti' statt 'effetti'), sowie dafs ein zweiter Römischer Codex der Vaticana eine Anzahl Gedichte enthält. Mir wenigstens wurde im Jahre 1857 von einem der dort arbeitenden Beamten seine Namhaftmachung angeboten, jedoch konnten wir uns über die Zahlung nicht verständigen mit der ich meine Erkenntlichkeit auszudrücken hätte. Erwähnt nur, aber unbenutzt gelassen wird endlich die im 16. Jahrh. noch gedruckte Blumenlese italienischer Dichtungen von Atanagi mit zwei Gedichten deren Lesearten angeführt werden mufsten.

Sämmtliche Gedichte welche die neue Ausgabe bringt, betragen etwa 320 Nummern. Der Vaticanische und der Florentiner Codex addirt geben etwa 325; die 36 gemeinsamen davon abgerechnet: circa 290. Alle übrigen Quellen zusammen enthalten mithin höchstens 30 neue Nummern. Aus diesen Zahlen ergiebt sich dafs es auf 1. und 2. eigentlich ankommt. Hier das Verhältnifs der Wichtigkeit genauer zu bestimmen ist nicht gut möglich, da uns, wie bemerkt, die Kenntnifs dessen was der AUTOGRAFO autograph enthält und was nicht, abgeht. Geben wir aber zu, dafs der letztere der wichtigere sei, immerhin bleibt der Vatikanische so bedeutend dafs die Güte der Ausgabe von der Art seiner Benutzung grofsentheils abhängt. Ausgesprochen ist nun bereits, wie es mit der Zuverlässigkeit der vom neuen Herausgeber gebrauchten Copie steht. Für den Gebrauch, den er seiner ausdrücklichen Erklärung nach von ihr machen wollte: Herstellung einer Edizione principe mit genauester Wiedergabe der Originalorthographie, eignet sie sich absolut nicht. Der Herausgeber hat geglaubt durch ein theilweises Eingeständnifs dieses Uebelstandes genug gethan zu haben, und vielleicht gemeint durch die Treue mit der er die Copie wenigstens wiedergegeben, deren Unzulänglichkeit gutgemacht zu haben. Ich glaube jedoch nicht dafs irgend Jemand bei uns, der sich mit solchen Arbeiten selbst nur oberflächlich beschäftigt hat, diese Meinung theilen wird.

An einigen Beispielen möge erläutert werden, wozu dieser Irrthum geführt hat. Ich mufs mich bei ihnen natürlich auf Stücke beschränken welche nur dem Vatikanischen Codex entnommen worden sind; um die des Florentinischen zu behandeln, bedürfte es der Einsicht in denselben. Möglicherweise aber würde mir diese heute selbst in Florenz nicht offen stehen, denn es ist sehr die Frage, ob man dort geneigt ist die buonarrotischen Papiere, auch nach ihrer Veröffentlichung, weiterer Bearbeitung Preis zu geben. Die vorliegende Ausgabe würde danach eine Art Ausgabe von Papier mit Zwangscurs sei. Wie dem nun sei, der Vaticanische Codex wenigstens soll einstweilen zu seinem Rechte gebracht werden. Ich wähle ein Madrigal das auf p. 136 der vorliegenden Ausgabe folgendermafsen zu lesen steht.

---

*) Sehr erfreulich wäre, wenn von Italien aus vielleicht dem widersprochen würde.

VATICANO.

XCI.

La nuova beltà d'una
Mi sprona, sfrena e sferza;
Nè sol passato è terza,
Ma nona e vespro, e prossim' è la sera.
L'un con la morte scherza,
Nè l'altra dar mi può qui pace intera.
I' c'accordato m'era
Col capo bianco e con molti anni insieme
Già l'arra in man tene' dell' altra vita,
Qual ne promette un ben contrito core.
Più perde chi men teme
Nell' ultima partita,
Fidandose nel suo proprio valore
Contro all' usato ardore:
Se la memoria sol resta l'orecchio
Non giova, senza grazia, l'esser vecchio.

6. Nè l'altra, amor, m'è tardi pace intera
Nè l'altra tardi, amor, m'è pace intera

7—8. Onde accordato m'era —
Ond'io, che accordo era
Con gli anni molti e con la morte insieme.

Pag. 169 des Cod. Vat. finden wir das Gedicht, mit XCVI bezeichnet, in folgender Gestalt:

la nuova belta duna
mi sprona sfrena e sferza
ne sol passato e terza
ma nona e vespro e prossime la sera
mie parte e mie fortuna
lū cola morte scherza
ne laltra dar mi puo qui pace intera
nell altra amor me tardi pace intera nell altra tardi amor me pace ītera
i cachordato mera
onde acordato mera ōdio che dachardo era
col capo biāco e co moltanni īsieme
gia larra ī mā tene dellaltra vita

qual ne promette ū bē contrito core
piu pde chi mē teme
nell ultima partita
fidando se nel suo propio valore
cōtra lusato ardore
sa la memoria sol resta lorechio
nō giova sēza gratia lesser vechio
cōgli anni molti e cō la morte īsieme*). (9*)

Wir sehen bei einer Vergleichung, wie der neue Herausgeber seine Absicht, Michelangelos Orthographie bis in die minime cose wiederzugeben, aufgefaſst hat. Die dem 16. Jahrh. eigenthümlichen Wortzusammenschreibungen und wieder Trennungen gab er auf; Interpunction und Accente setzte er zu; das florentinische ‘ch’ für ‘c’ (achordato für accordato) nahm er nicht an, behielt dagegen das ebenso häufige ‘c’ statt ‘ch’ bei Abkürzungen von ‘che’ (c'accordato für ch'accordato); ‘p’ für ‘per’ und ein überzogener Querstrich für ‘n’ fällt fort. Ferner (um von dem vorliegenden Gedichte einen Augenblick abzugehen) wo Michelangelo ‘signior’, ‘ognior’, ‘degnio’, ‘insegnia’, ‘crescie’ schreibt, behält man es bei, auch ‘propio’ statt ‘proprio’, wie er meistens

*) Wörtlich in deutscher Sprache:
Die neue Schönheit einer (Frau)
Regt mich auf, bringt mich auſser mir und überwältigt mich,
Und (doch) hinter mir liegt nicht nur die Terz
Sondern auch die None und die Vesper*), und ganz nahe ist der Abend.
Mein (Lebens)antheil und mein Loos:
Das eine scherzt (bereits) mit dem Tode
Und (auch) das andere kann mir hier keinen vollen Frieden geben**),
Der ich (meinen Frieden) geschlossen
Mit dem weiſsen Haupte und den vielen Jahren zusammen,
Schon das Unterpfand in der Hand hielt des andern Lebens,
Insofern sich dies ein reuiges Herz verspricht (versprechen darf).
Mehr verliert wer weniger Furcht hegt,
Beim letzten Uebergange (in's andere Leben),
Sich (zusehr) auf die eigne Kraft verlassend
Gegen die gewohnte Gluth.
Wenn der Erinnerung auch nur das Ohr bleibt (Wenn man auch nichts weiter verbricht als auf das zu horchen was die Erinnerung früherer Zeiten uns erzählt)
So nützt es ohne göttliche Gnade nichts, alt zu sein. (So ist, ohne göttliche Gnade, das Alter kein Schutz gegen die Liebe).

*) Kirchlich kathol. Zeiteintheilungen des Tages. **) Siehe weiter hinten pag. 104.

zu schreiben pflegt. Hier aber schon zeigt sich die Unzuverlässigkeit der Copie: v. 14 hat der Cod. Vat. im vorliegenden Fall 'propio', während wir in der Ausgabe 'proprio' sehen, ein Versehen des Copisten. v. 5 ist vom Copisten ganz ausgelassen, wodurch der Sinn des Gedichtes, (jedem Stücke hat der Herausg. am Fufse der Pagina eine prosaische Umschreibung zugefügt), stark verändert erscheint.

Bei v. 7 und 8 finden wir einige Varianten zwischen die Zeilen geschrieben. Meistens setzt Michelangelo solche nachträgliche Verbesserungen, oder, da er das frühere nicht ausgestrichen hat, Vorschläge zu eigener späterer Auswahl, über die Zeilen. Der Herausgeber verfährt hier nun in doppelter Weise. Entweder bringt er diese Zusätze einfach als Verbesserungen in den Text und die frühergeschriebene Linie als Variante darunter, oder er thut das Entgegengesetzte. Für das erstere Verfahren ein Beispiel.

Cod. Vat. LX, 1.

morir dice sipuo soluna volta
e quel che foco muore
ne piu si nascie e chi colmiemor muore
inme
che fie po' sanzi morte īquel soggiorna.

Die florentiner Ausg. pag. 222.

Morir, dice, si può sol una volta,
Ne più si nasce: e quel che fuoco muore
Che fie po', s'anzi morte in me soggiorna?

Die frühere Fassung der betreffenden Verse dann als Variante unter dem Texte. Ich bemerke nebenbei: der Herausgeber würde, wäre seine Copie besser gewesen, ohne Zweifel 'nascie' gedruckt haben, wie pag. 179. 'Nascie un vil Bruto etc.' Für das zweite Verfahren folgendes Beispiel.

Cod. Vat. XLII, 2.

p procella o p calma
cō tal segnio sicura
sie come croce cōtro a suo aversari
e dōde ī ciel ti rubo la natura
agliāgeli alti e ciari
ritorni norma agli spirti alti e chiari
ca rinovar simpari
la su pel mondo ū spirto ī carne īvolto
che dopo te gli resti iltuo bel volto.

Die florentiner Ausg. pag. 101.

Per procella o per calma
Con tal segno sicura
Sie come croce contro a' suo' avversari:
E donde in ciel ti rubò la natura
Ritorni, norma a gli spirti alti e chiari,
Ch'a rinnovar s'impari.
Lassin pel mondo un spirto in carne involto
Che, dopo te, gli resti il tuo bel volto.

Das später über der Zeile Zugefügte dann als Variante unter dem Texte. Nebenbei: an anderer Stelle würde der Herausgeber 'segnio' gedruckt und (wie oben v. 8) 'C'a' statt 'Ch'a' gegeben haben; statt der Lesung des Dr. Wirz 'lassù' finden wir 'lassin', erklärt mit 'lascino', wodurch der Punkt hinter 'impari' nöthig wird und der Sinn etwas Gezwungenes erhält. Mir scheint 'lassù' vorzuziehn. —

Mag der Herausgeber sich nun in beiden Fällen durch sein Gefühl haben leiten lassen, jedenfalls mufste der Leser in Stand gesetzt werden, gleichfalls seine eigne Wahl zu treffen, und zu diesem Behufe genügende Bezeichnung vorfinden. Diese findet er nicht.

v. 7 erfordert der Sinn, wie mir scheint, die Wahl von:

Nell' altra tardi, amor, m'è pace intera

zu deutsch: Im andern finde ich zu spät, o (Gott der) Liebe, völligen Frieden. —

v. 8. Michelangelo kürzt in sehr vielen Fällen 'Jo' in dieser Weise ab. Der Copist hat sie meistens übersehen.

v. 9. Hierfür hätte v. 9ª eintreten müssen, den der Herausgeber unter die Varianten setzt. Michelangelo reiht oft die Verbesserungen in dieser Weise am Schlusse der Gedichte ohne weiteres an. Jedenfalls aber war 'co'', und nicht 'con' zu setzen.

v. 14. 'propio' mufste, wie bereits bemerkt worden, beibehalten werden.

v. 16. 'Se la memoria' statt 'Sa la' d. h. 'S'alla' Erklärt mit: se resta la memoria della passione amorosa, resta l'orecchio altresì (cioè, l'inclinazione alle sue lusinghe): senza una grazia superiore, non giova esser vecchio. Dies erscheint mir gezwungen; ich halte Dr. Wirz' Lesung für die richtigere. —

Die Behandlung dieses auf gut Glück gewählten Madrigals

wird die Unzulänglichkeit der Ausgabe was den Vatikanischen Codex anlangt darthun. Zuweilen begreift man kaum, dafs der Herausgeber nicht die Nöthigung fühlte bei seinem römischen Freunde anzufragen. So, wo sich 'soverchio' und 'superchio' oder 'Ch'a' und 'C'a' nah zusammen in ein und demselben Stücke fanden. Schon die florentiner Papiere mufsten ihn belehren, dafs eine solche Unregelmäfsigkeit dem Charakter Michelangelo's wenig entsprach. Michelangelo's Orthographie ist eine so gleichartige, dafs selbst die scheinbaren Abweichungen wiederkehren und kein Gefühl von Willkürlichkeit aufkommt. Sich in diese Schrift hineinzustudiren und sie getreu wiederzugeben, wäre eine Aufgabe gewesen die dem Herausgeber wie dem Dichter zur Ehre gereicht hätte. Es würde eine zwar seltsame, bald aber verständliche Schreibweise so zu unserm Anblick gebracht worden sein, die als litterarisches Denkmal des Mannes und seines Jahrhunderts Werth behalten hätte und wichtig gewesen wäre. War man jedoch nicht im Stande dies zu leisten, dann am besten, die durch die Ausgaben Dante's hergebrachte moderne Orthographie anzuwenden und nur die auffallendsten Toskanismen wie 'mie', 'tuo', für 'mia', 'tua' und einige seltenere Verbalformen beizubehalten. Hierzu durfte man sich um so eher entschliefsen als, wie das obige Beispiel zeigt, eine Anzahl vom Herausgeber selbst als nöthig anerkannte Beschränkungen in der Treue von Anfang an eintreten mufsten: 'mectere', 'decto', 'aqqua', 'pocho' wollte man nicht drucken. Gerade aber 'ct' für 'tt' ist eine Eigenthümlichkeit der Zeit, und 'ch' für 'c' bei den Florentinern das Hergebrachte, die heute noch statt 'poco' 'pocho' aussprechen.

Doch sei dies hiermit abgethan. Es würde vielleicht passend erscheinen, dafs ich eine Liste der Auslassungen beifügte, auch alle die Stellen angäbe, wo die Lesung der florentiner Copie nicht mit der des Herrn Dr. Wirz und der meinigen übereinstimmt; so einfach aber liefs sich dies nicht thun, und mit den nöthigen Erläuterungen würde zuviel Raum dadurch fortgenommen werden. Nehmen wir die Orthographie wie sie gegeben wird. Zwei andere Fragen bedürfen noch der Beantwortung. Nach welchen Grundsätzen bei der Anordnung der Gedichte verfahren worden sei, und welche Entscheidung der Herausgeber da getroffen wo verschiedene Fassungen der Gedichte vorlagen deren zu bedeutende Abweichun-

gen von einander eine Unterordnung des einen Textes unter den andern nicht zulässig erscheinen liefsen. Hierüber zuerst.

Die Wahl war da leicht, wo Autographa blofsen Abschriften gegenüberstanden. Erschwert wurde sie, wenn Michelangelo selbst zu verschiedenen Zeiten verschiedene Fassungen vorgezogen zu haben schien. Noch schwieriger aber wurde die Behandlung, wo eine ganze Anzahl von Redactionen vorlag, die, untereinander im Zusammenhang, in ihrem Verhältnisse, die frühere zur folgenden, erkannt werden mufsten. Alles konnte und durfte nicht zum Druck gebracht werden. Der Herausgeber hat sich grofse Mühe gegeben hier das Richtige zu treffen. Leider aber ist auch diese Mühe oft eine vergebliche gewesen.

Es wurde bereits bemerkt, wie wenig man darüber erfährt, was interlinearer späterer Zusatz, was originale Niederschrift sei. Soll nun gar was sich an solchen Zusätzen auf verschiedenen Blättern findet alles in einem einzigen Variantenverzeichnifs abgethan werden, so entsteht eine Aufhäufung von Angaben, aus der oft kein Herausfinden ist. Ich wähle um dies an einer Probe zu zeigen, das in der vorigen Nummer mitgetheilte Sonett 'Giunto è già'l corso della vita mia', dessen Entstehung wir im Vatikanischen Codex von den vielleicht allerersten Anfängen an bis zur Vollendung verfolgen können. Ich bezeichne die verschiedenen Redactionen, wie sie meiner Ansicht nach zu ordnen sind, mit A — F und gebe, wie oben, die Numerirung des Vatikanischen Codex *).

A. XCV, 1.

Giunto è già 'l corso della vita mia
Per tempestoso mar con fragil barca
Al comun porto ov'a render si varca
Conto e ragion d'ogni opera falsa e ria.
Onde l'affettuosa fantasia (5)
Che l'arte mi fece idolo e monarca,
Or mi tornò si vana, e d'error carca
Or veggio ben com 'era d'error carca (7ᵃ)
E quel (7ᵇ)
E quant' a mal suo grado l'uom desia.
Or veggio ben com'è, quant'era carca (7ᶜ)

*) Auch lasse ich, da diplomatisch genaue Wiedergabe weiter keinen Zweck hat, die mir angemessen erscheinende Orthographie hier und in der Folge eintreten.

Gli amorosi pensier che fur già lieti,
Dall' una all' altra morte è lor cammino:
L'una è a lor certa, e l'altra gli minaccia.
Non pinger nè sculpir è che più quieti
L'anima appresso a quel amor divino
Ch' aperse a prender noi in croce le braccia.

B. LXXVII, 1.

Das ganze Sonett mit folgenden Varianten:

v. 7. Conosco or ben quant'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.
Gli afflitti mie pensier, già vani e lieti
v. 12. Nè pinger nè sculpir è più che quieti.

Auf demselben Blatte in zerstreuten Linien:

v. 2. Con tempestoso mar per fragil barca
v. 10. Si com' or tristi a duo morte vicino,
L'una m'è certa, e l'altra mi minaccia.

C. LXXV, 1.

Eine Aenderung der sechs letzten Verse auf einem Blatte allein.

v. 9. Wie bei A.
v. 10. Che son' or fatti a duo morte vicini,
Se l'una è certa, e l'altra mi minaccia
v. 12. Wie bei B.
v. 13. L'anima volta a quell' amor divino
Ch'aperse a prender noi in croce le braccia

Auf demselben Blatte als einzelne Versuche:

v. 10. Che fieno or s'a duo morte m'avvicino
So'l d'una certa e l'altra

D. XCVIII, 1.

Versuch der Umbildung von v. 9—11 auf einem andern Blatte.

Che fie de' mie pensier già vani e lieti
S'all' una e l'altra morte m'avvicino:
L'una è certa, e l'altra mi minaccia.

Dazu v. 12 wie auf B. Ueber v. 11, als interlinearer Zusatz: so, l'una è certa

E. XXIII.

In prachtvoller, gleichmäfsiger, grofser Schrift diejenige Redaction welche ich im vorigen Hefte gegeben, nur dafs v. 6 'si' stand, und 'mi' über die Zeile geschrieben ist.

F. XXIV.

Michelangelo scheint E, das er zuerst offenbar als Abschlufs betrachtet hat, später noch einmal umgearbeitet zu haben. Er kehrt hier sogar zu alten frühaufgegebenen Varianten zurück.

v. 1 — 5. Wie bei A.
v. 6. Ch'ebbe l'arte per idolo e monarca
v. 7. Wie bei B.
v. 8. E quel ch'ogn'uom contra'l suo ben desia.
I pensier mie già de' mie danni lieti
v. 10 — 13. Wie bei E.
v. 14. Ch'aperse in croce a prender noi le braccia.

Was beginnt nun der Herausgeber mit diesem Material? In No. 10 der vorn genannten Codices findet sich eine mit dem Drucke des Sonettes in Vasari's Lebensbeschreibung übereinstimmende Redaction, diese wird als bester Text abgedruckt. Dafs sie mit E beinahe stimmt (v. 8. 'ognun'; v. 9 fehlt 'mie'; v. 11 'So' statt 'So'l'.) ist rein zufälliges Verdienst. Gewählt wurde sie 'weil anzunehmen sei dafs Michelangelo Vasari die richtigste Redaction gesandt'. Dieser Schlufs hätte als eine Art Trost zulässig sein dürfen, wenn das Sonett eben nur durch Vasari auf uns gekommen wäre. Aber Michelangelo's Autograph reinster Art liegt daneben vor, und ihm mufste der Vorzug gegeben werden.

Alles Uebrige, d. h. Veränderungen zwischen den Zeilen, Veränderungen für sich bestehender abweichender Redactionen, Versuche zu Veränderungen, werden nach den Verszahlen in folgender Weise unter den Text gebracht:

2. Per tempestoso mar in fragil barca. [V]
Con tempestoso mare in fragil barca [S] d. h. Sieneser Cod.
6. Ch'ebbe l'arte per idol' e monarca. [V]
Che l'arte mi fe idolo e monarca [M] d. h. Magliabecch.
7. Or mi torna si vana e d'error carca —
Or veggio ben come e quant' era carca —
Or veggio ben com' era d'error carca.
8. E quel che, mal suo grado, l'uom desia —
E quanto, mal suo grado, l'uom desia
9—10. I pensier miei, già de' miei danni lieti,
Si com'or tristi. a duo morte vicino —
Gli afflitti miei pensier, già vani e lieti etc. etc.

Ich breche ab. Welchem praktischen Zwecke der Herausgeber dabei zu genügen dachte, ist kaum zu errathen. Dazu ist das Verzeichnifs nicht einmal vollständig. Die mit S und M bezeichneten Lesarten finden sich auch im Cod. Vat. Ausgelassen sind: Ch'aperse in croce a prender noi in braccia; Conosco or ben com' era d'error carca; E quel ch'ogn' uom contr'al suo ben desia. Anderes ist falsch gelesen. Man betrachtet die Arbeit mit Erstaunen und Bedauern. Bei ganz gleichem Raumverbrauche wäre eine ausreichende Darstellung des Entstehungsganges der Dichtung, wie sie oben gegeben ward, möglich gewesen.

Doch sei ausgesprochen, dafs bei andern Stücken wieder die Blätter des Codex unterschieden, und sogar der Versuch gemacht worden ist die Genesis anzudeuten. Zur Klarheit bringt uns der Herausgeber jedoch nie. Die Ungleichmäfsigkeit des Verfahrens läfst ein Gefühl von Unsicherheit entstehen, das schliefslich überall Zweifel erregt. Um zu zeigen was ich hier Ungleichmäfsigkeit nenne, sei es gestattet ein letztes Beispiel anzubringen.

Das Sonett 'Carico d'anni' findet sich folgendergestalt im Cod. Vat. LXIX, I.

Carico d'anni, e di peccati pieno,
E col trist' uso radicato e forte,
Vicin mi veggio all' una e l'altra morte,
E parte'l cor nutrisco di veleno.
Ne proprie forze ho ch'al bisogno sieno
Per cangiar vita, amor, costume, e sorte,
Senza le tuo' divine e chiare scorte
Più che da noi per noi qui guida e freno.
Dogni fallace corso guida e freno. (8a)
Signor mie caro, non basta che m'invogli
Ch'aspiri al ciel, sol perchè l'alma sia
Non, come prima, di nulla creata.
Anzi che del mortal la privi e spogli
Prego m'ammezzi l'alta e arta via,
E fie più chiara e certa la tornata.
Non basta, signor mio, che tu m'invogli (9a)
Di ritornar la dove l'alma sia (10a)
Di render l'alma la dove la sia (10b)
E fiemi assai pur certa la tornata (14a)
E fie più certa a te tornar beata. (14b)

Nur diese einzige Niederschrift des Gedichtes ist vorhanden. Der Herausgeber setzt v. 8ª unter die Varianten; ebendahin aber auch v. 9 u. 10, wofür er v. 9ª u. 10ª eintreten läfst; v. 11—14 bleiben dann wieder, und v. 10ᵇ—14ᵇ werden als Varianten gegeben.

Es ist auf diese Weise, aus allerdings ächten Elementen, eine Composition geschaffen, die durchaus als neu und modern bezeichnet werden kann. Jedenfalls mufste der Leser doch erfahren was im Originale vorlag. —

Ich kann mich was die Anordnung der Gedichte anlangt, kürzer fassen. Der Herausgeber hat sie in Epigramme und Epitaphien, Madrigale, Sonette, Fragmente von Sonetten und Madrigalen, Capitoli, Stanzen und Canzonen abgetheilt. Innerhalb jeder Abtheilung ist nach Gefühl d. h. ohne Auskunft, warum, das zusammengehörig erscheinende zusammengebracht worden. Ich habe nichts gegen 'innere Gründe', nur dürfen sie erst dann eintreten wenn alle anderen den Dienst versagen. Hier aber waren sie nicht an rechter Stelle.

Eine Reihe der vorn angeführten Codices geben eine sehr bedeutende Anzahl der Gedichte in fest wiederkehrender Anordnung. Vermuthe ich recht, so gingen diese Abschriften von Michelangelo selbst aus, der sie corrigirte und verschenkte. Entstanden mögen sie sein um 1550. Vielleicht hatte Condivi, wo er von einer Veröffentlichung der Gedichte seines Meisters spricht, diese Folge im Sinn.

Sie konnte und mufste der Ausgabe zu Grunde gelegt werden. Ein zweiter Abschnitt enthielte dann die Stücke welche früher entstanden waren ohne Aufnahme zu finden, ein dritter die welche später kamen. Ich glaube die Gedichte liefsen sich sämmtlich so unterbringen; wo sie dennoch dieser Classification etwa widerstrebten, konnte der Rest in eine vierte Abtheilung zusammengethan werden. Was ich hier vorschlage ergiebt sich, scheint mir, sosehr aus der Sache selbst, dafs von denen welche das Material kennen, kaum Widerspruch zu erwarten sein wird. Es liefse sich auf der Stelle durch ein Verzeichnifs der Beweis für Möglich- und Richtigkeit führen. —

Hiermit schliefse ich die Bemerkungen welche in philologischer Beziehung über die vorliegende Arbeit zu machen waren. Ein nächster Artikel wird zeigen was das Buch an neuem Material liefert: eine sehr beträchtliche Ausbeute, für die man nicht dankbar genug

sein kann, war auch ihre Mittheilung immerhin Pflicht und Schuldigkeit. Nur noch einige Worte über das Sonett 'Giunto', dessen Inhalt einen Nachtrag zu dem in der vorigen Nummer gesagten erfordert.

Ich fand in dem, 1864 in 2 Quartbänden erschienenen 'TUSCAN SCULPTORS by Charles C. Perkins' (einem Werke von dem auf den nächsten Seiten noch die Rede sein wird), die Auffassung, als sei dieses Sonett dicht vor Michelangelo's Tode geschrieben, und enthalte gleichsam einen Widerruf aller früheren Lebensthätigkeit. Möglich, dafs Perkins, dem eine sporadische Benutzung der einschlägigen Litteratur wohl zu Statten kam, durch meinen Essay über Raphael und Michelangelo, der aus früherer, noch sehr unvollkommener Bekanntschaft mit Michelangelo hervorging und Aehnliches aufstellt, zu dieser Ansicht kam. Dem entgegenzutreten schrieb ich den kurzen Artikel. Ich hätte in demselben anführen können dafs das Gedicht bereits 1554 erwähnt wurde, mithin wenigstens 10 Jahre vor Michelangelo's Tode gedichtet worden sei. Nun aber druckt es der florentiner Herausgeber mit der Ueberschrift A GIORGIO VASARI ab, und dies giebt Anlafs noch Einiges darüber hier nachzutragen.

Dafs das Gedicht Vasari zugesandt worden sei von Michelangelo, wird niemand bestreiten wollen; dafs Michelangelo aber das Gedicht für Vasari gedichtet habe, ist kaum glaublich. Schon den vielen früh beginnenden Versuchen sieht man an, wie es langsam zur Vollendung sich bildete, nur um seiner selbst willen aus Michelangelo's Seele sich loswindend, angeregt durch die traurige Stimmung in die ihn die Ereignisse von 1554 versetzten. Der letzte Versuch, Florenz die Freiheit wiederzugeben, war gescheitert. Kaum eine andere Ursache ist denkbar, aus der Michelangelo sich damals so vernichtet gefühlt. Sein ganzes Leben schien ihm verfehlt, die Zukunft elend. Nicht blofs dies eine, sondern mehrere, wohl herauszuerkennende, gleiche Gedanken aussprechende Gedichte schrieb er so nieder, um sich in der Stille zu beschwichtigen. 'Gli amorosi pensier' lesen wir in dem Sonette: schon früher hatte er Florenz oft als seine Geliebte besungen (wie er die Kirche von San Miniato seine Braut nannte), auf Florenz bezog sich, dafs er diese liebenden Gedanken jetzt 'già vani e lieti', oder in jener andern Fassung: 'già dei mie danni lieti' nennt: ehmals immer noch hoffend, mochte auch alles verloren scheinen immer noch frischauf — bisjetzt, wo alles verloren ist!

Jetzt erst bricht die Hoffnung wirklich zusammen; Malen und Bilden, das ihn sonst durch alle Trübsal mit hülfreicher Götterhand hindurchgeleitet, giebt die Kraft nicht mehr, aufrecht zu stehn. Der Gedanke an den allein der am Kreuze starb, verleiht Tröstung. Und Angesichts dieses Jammers in ihm und um ihn her wird Michelangelo von Cosmo nach Florenz berufen. Mit der ihm eignen Doppelsinnigkeit schreibt er ausweichend zurück, und sendet Vasari zugleich von jenen Sonetten für den Herzog, die, wenn sie recht verstanden wurden, keine Entschuldigung sondern die bitterste Anklage enthielten. Allein weder diese andern, noch das Sonett 'Giunto' speciell dürfen als an Vasari gedichtet angesehn werden, und die Ueberschrift des Herausgebers erscheint mir ungerechtfertigt.

Viel verdienstlicher wäre gewesen, wenn er jene übrigen Gedichte im Auge gehabt und sie zusammengestellt hätte. Dies ist nicht geschehn. Möge das einstweilen auf sich beruhen, es findet sich wohl Gelegenheit noch darüber zu reden. Nur ein einziges sei hier angeführt.

Auf derselben Seite auf der sich im Codex Vaticanus die mit C bezeichnete Aenderung der letzten Terzinen findet, steht der Anfang eines Sonettes das unvollendet geblieben ist.

Arder sole', nel freddo raggiò il fuoco,
Or m'è l'ardente fuoco un freddo raggio,
Disciolto, Amor, quello insolubil laccio,
E morto or m'è che m'era festa e gioco.

Quel primo amor che die tempo e loco
Nella strema miseria, è greve impaccio
All' alma stanca —

(v. 1 und 2 die flor. Ausg. beidemale 'iaccio')

Einst glüht' ich, — und, ihr Winterstürme wifst es,
Wie ich euch Trotz bot! — Doch jetzt dünkt der Brand
Der Flamme selbst mir eisig; denn das Band
Das unzerreifsbar schien, zerrissen ist es!

O meine erste Liebe! — hielt ich dir
Mich treu im höchsten Elend um dich heute
Als todte Last im Herzen nur zu fühlen? — — —

Die florent. Ausgabe hat diese Verse ohne weitere Andeutung unter die Sonetti imperfetti gesetzt. Inhaltslos beinahe sobald die nähere Zeitangabe fehlt, gewinnen sie an ihrer Stelle schwerwiegende Bedeutung. Schärfer sagen sie einen Theil dessen was das Sonett 'Giunto' verhüllt giebt. Welche erste Liebe könnte es anders sein, deren Verlust Michelangelo in dem so bezeichnenden Jahre 1554 beklagt, als seine Vaterstadt? Nirgends wird dies Gefühl mit jammervollerem Accente ausgesprochen. Immer, läfst er uns in diesen Versen wissen, hat Florenz ihm schlecht gelohnt; oft nahe daran alle Hoffnung aufzugeben, hielt er dennoch stets wieder fest, und die Kälte die ihm entgegenflog, vermehrte nur seine Gluth. Jetzt aber, wo man die Gluth selber ihm darzubieten scheint (Cosimo's glänzende Anerbietungen) ist sie ihm ein kalter Glanz: un freddo raggio, und die frühere Liebe nur eine Qual der Erinnerung für seine müde Seele.

Zu bitter waren diese Gefühle vielleicht, als dafs er an einem Gedichte das sie so wenig verbarg, weiter hätte dichten können. Schon seiner Familie wegen, die in Florenz lebte, durfte er nicht zu deutlich werden. Deshalb auch sein Brief an Vasari so doppelsinnig abgefafst. Michelangelo scheint sogar auszusprechen, dafs er gern nach Florenz zurückkehren würde — warum aber, wenn wir näher zusehen? Um seine Gebeine neben die seines Vaters zu betten. Um zu sterben.

Zu dem Aufsatze über Foggia, im März-Hefte, ist einiges nachzutragen.

Ich hatte gesagt, Vasari nenne für das luccheser Basrelief die Jahreszahl 1233 nicht. Dies ist falsch, er nennt sie. Allein nicht an der von Schnaase citirten Stelle (I, 263) sondern im Proemio delle vite, cap. xv. Was ich übrigens in Betreff derselben aufgestellt, erleidet durch diesen Irrthum keine Veränderung.

Ferner, Vasari gebraucht nicht von dem Schlosse Friedrich des Zweiten zu Capua den Ausdruck 'fini'. Nur bei Castello di Capoano und Castello dell' Ovo zu Neapel wendet er ihn an, für die an-

dern Bauten Fuccio's setzt er 'fondò'. Die ganze Stelle lautet (I, 261): 'Dopo ritornato Niccola in Toscana, trovò che Fuccio s'era 'partito di Firenze, ed andato, in que' giorni che da Onorio fu coro-'nato Federigo imperatore, a Roma, e di Roma con Federigo a Na-'poli, dove finì il castel di Capoana, oggi detta la Vicaria, dove sono 'tutti i tribunali di quel regno; e così Castel dell' Uovo: e dove 'fondò similmente le torri, fece le porte sopra il fiumo del Volturno 'alla città di Capua, un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso 'a Gravina, e a Melfi un altro per le caccie di verno; oltre a molte 'altre cose che per brevità non si raccontano.' (Zu deutsch: Als Niccolo in der Folge nach Toskana zurückkehrte, fand er daſs Fuccio von Florenz fortgezogen war, und sich, es wurde zu jener Zeit in Rom Kaiser Friedrich von Honorius gekrönt, nach Rom begeben hatte, von wo er dem Kaiser nach Neapel folgte. Daselbst beendigte er das capuanische Castell (heute la Vicaria genannt, wo sich alle Gerichtshöfe des Königreiches befinden), und Castell dell' Ovo; ferner legte er dort den Grund zu den 'Thürmen', baute die Thore an der Brücke über den Volturno bei Capua, einen mit Mauern umgebenen Park zur Vögeljagd bei Gravina, einen andern für die Winterjagd zu Melfi, und vieles andere das aufzuzählen hier zu weit führen würde.) — Nun ist das Capuanische Castell ein in Neapel befindliches Schloſs, während das in Cápua von Friedrich II. erbaute Castell den Namen 'le Torri' führte. Es bildete einen befestigten Brückenkopf am Volturno. Hatte ich aus dem 'finì' nun folgern wollen, Foggia könne den Protomagister Liphas vielleicht ersetzt haben, so lieſse sich jetzt aus dem 'fondò' das Gegentheil herleiten: Foggia projektirt und gründet den Bau, den Liphas später ausführt. Jedenfalls unterscheidet Vasari scharf zwischen 'fondare' und 'finire' (cf. I, 239). Indessen solche Ausbeutungen Vasarischer Ausdrücke bieten doch zu wenig Sicherheit. Finden sich, wie sich ja schon soviel gefunden hat seitdem man zu suchen angefangen, einige Inschriften und Urkunden mehr, so sind wir früher oder später doch in der Lage Vasari für diese Zeiten ganz bei Seite lassen zu dürfen.

Ich habe die Stelle eben in so umfangreicher Weise hier angeführt weil sie Anlaſs zu weiteren Irrthümern gegeben hat, auf deren letzten Grund ich jetzt erst gekommen bin. Schulz und sein Herausgeber nämlich nennen (III, 107) Niccolo als den Erbauer vom Castel dell' Ovo, Castel Capoano und den Thürmen zu Capua, lassen ihn auch

mit Friedrich nach Neapel gehn und sprechen an anderer Stelle ähnliches aus (III, 105), ja es muſs sogar (III, 4) Castell dell' Ovo durch Fuccio und Niccolo zusammen vollendet werden. Vasari erzähle das im Leben des Arnolfo.

Ich selbst schenkte diesen Behauptungen Glauben, annehmend Vasari erwähne irgendwoanders als gerade im Leben des Niccolo dessen Thätigkeit in Neapel unter Friedrich II*). Schnaase widersprach nicht. Er läſst zwar (VII, II. 598) Niccolo's Aufenthalt in Neapel im Allgemeinen dahingestellt sein, spricht dann aber wieder von 'römischen Reminiscenzen und Eindrücken'. Vasari aber erzählt mit keinem Worte daſs Niccolo in jüngeren Jahren auch nur nach Rom gekommen sei. Doch ist möglich daſs Schnaase, was er freilich nicht sagt, diese Reise aus inneren Gründen annahm. Wie dem nun sei, jedenfalls haben Schulz und sein Herausgeber im ganzen Vasari keine Stelle für sich, und es bleibt nur anzunehmen übrig, daſs sie das oben mitgetheilte Stück falsch übersetzt und es von candato' an statt auf Fuccio auf Niccolo bezogen haben.

Ich vermuthe jedoch die Sache hängt noch anders zusammen. Zwischen dem Richtig- und Falschverstehen einer Stelle liegt etwas in der Mitte. Dies ist: sie überhaupt nicht vor Augen gehabt und den Resultaten eines Andern Vertrauen geschenkt zu haben. Bekanntlich schlieſst ein solches Anlehnen nicht aus, daſs man, statt diese zweite Hand zu nennen, die Urquelle citire. Es giebt in dieser Weise viele wandernde Citate, die wie, gute Wechsel gleichsam, immer wieder in Zahlung kommen, ohne daſs man nach baarer Deckung verlangte. Es scheint auch diesmal ein solches Geschäft vorzuliegen. Und zwar ist Cicognara der Mann auf den man sich verlassen hat vielleicht. Bei ihm finden wir zuerst die Annahme, aus inneren Gründen, Niccolo müsse früh in Rom gewesen sein, bei ihm die Behauptung, Friedrich der Zweite habe ihn nach seiner Krönung mit nach Neapel genommen. Bei ihm aber noch ein Drittes, das zu merkwürdig ist um nicht hier eine Stelle finden zu müssen, der Beweis nämlich daſs Cicognara selber nicht aus Vasari geschöpft, sondern auch er sich auf Leute verlassen habe, denen nachzugehen der Versuch gemacht werden soll.

Cicognara nämlich ist weit entfernt, sich in Betreff der Reise

*) Ist der letzte Theil der florentin. Ausg. des Vas. welcher einen Index bringen sollte, erschienen?

Niccolo's nach Neapel auf Vasari zu berufen, er citirt vielmehr den Celano (uno degli scrittori che hanno illustrato le cose napoletane senza appunto confondere i tempi ed i nomi, sagt er, — einer jener Schriftsteller welche Neapel verherrlicht haben, ohne Zeitbestimmungen und Namen willkührlich ineinander zu werfen!) und druckt (III., 176.) folgende Stelle aus ihm ab.

'Nell anno poscia 1221 Federigo II della casa di Suevia impe'ratore e re di Napoli, dopo essere stato coronato in Roma, tornò in 'regno con Niccolò Pisano famoso architetto di quei tempi, col disegno e direzione di questi finì il castello di Capoano, e fortificò 'questo [cioè quello dell' Uovo (Zusatz Cicognara's)] con molte torri, 'delle quali finora appariscono le vestigia. Zu deutsch: 'Im Jahr 1221 kehrte Friedrich II. nach seiner Krönung in das Königreich zurück, mit ihm Niccolo Pisana, ein berühmter Baumeister jener Zeiten, nach dessen Zeichnungen und unter dessen Leitung er das Castell di Capoana beendigte, und mit vielen Thürmen befestigte, deren Spuren noch vorhanden.' Soweit Celano. 'Tutti gli altri 'scrittori, setzt Cicognara dazu, nulla a ciò contradicono, poichè o 'tacciono le circostanze, o citano la venuta di un architetto forestiere 'da Roma con Federico (appunto dopo la sua coronazione).' Zu deutsch: 'Alle die andern Schriftsteller widersprechen dem nicht, indem sie entweder das Nähere unerwähnt lassen, oder nur die Ankunft eines fremden Architekten aus Rom im Gefolge Friedrichs, gleich nach seiner Krönung, melden.'

Wer ist dieser Celano, der Neapel berühmt gemacht? Der Verfasser des Buches 'Notizie del Bello, dell' Antico et del Curioso della Città di Napoli' eine Art Fremdenführer für Neapel der viele Auflagen erlebt hat (die vierte, welche mir vorliegt, von 1792) und die Arbeit eines Mannes der ohne einen Gedanken an wissenschaftliche Behandlung seines Stoffes die Notizen zusammenkehrt wo er sie findet und sie mittheilt wie er sie findet. Man sieht auf den ersten Blick daſs was er hier vorbringt die verdrehte oder miſsverstandene Stelle Vasari's ist, nur daſs statt 'Fuccio' 'Niccolo' gesagt wird. Ob Celano den Irrthum selbst begangen oder ihn anderswoher hat, ist gleichgültig. Cicognara aber hätte ihn bemerken müssen. Er thut aber an dieser Stelle seines Buches als existire Vasari gar nicht. Celano's Stelle wird in den Text der Erzählung aufgenommen als das vollgültigste Zeugniſs, über dessen Werth und Herkunft ein

Wort zu sagen, überflüssig sei. Nur eins wird corrigirt. Celano der natürlich nicht weifs dafs das Schlofs am Volturno 'i Torri' hiefs, meint Vasari hätte von einer Befestigung des Castel Capuano in Neapel durch Thürme erzählen wollen. Diese Thürme theilt Cicognara dem Castel dell' Ovo zu.

Indessen es hätte ja möglich sein können dafs Cicognara, obgleich dies bei Jemand der über Niccolo Pisano schreibt ein starkes Stück ist, Vasari ganz vergessen und deshalb nicht bemerkt hätte dafs Celano nichts gethan als dessen Sätze verdorben wiederzugeben. Allein Cicognara kennt Vasari vortrefflich. Pagina 242 desselben Bandes kommt die Rede auf Fuccio, und hier wird die Stelle Vasari's nicht allein citirt, sondern sogar wörtlich abgedruckt. Und zu welchem Zwecke? Um den Beweis zu führen dafs Vasari hier eigentlich Niccolo gemeint und dafs dessen Namen an Stelle Fuccio's zu setzen sei!

Es bedarf hierzu einer doppelten Argumentation, und zwar zuerst mufs plausibel gemacht werden dafs Fuccio niemals gelebt habe.

Fuccio habe niemals existirt, hören wir, weil die von Vasari citirte Inschrift 'Fuccio me feci' keine Sculptur, sondern gemalt sei, und nicht in so frühe Zeiten zurückreichen könne. Hiergegen ist nichts zu sagen. Zweitens aber, Vasari sage, Fuccio sei 'dopo Arnolfo' der erste Bildhauer Toskana's gewesen. Nun aber sei Arnolfo Niccolo's Schüler, mithin, wenn Fuccio noch auf Arnolfo folgen müsse, zeige sich als unmöglich dafs er Niccolo's Jugend-Concurrent gewesen. Diese Schlufsfolgerung ist hinfällig. Fiel Cicognara nicht auf, dafs bei Vasari Arnolfo, obgleich der Zeit nach der spätere, dennoch vor Niccolo behandelt wird? Man könnte meinen, Arnolfo als Florentiner habe den Vorrang halten sollen vor dem Pisaner. Die Sache liegt anders. In der ersten Bearbeitung des Vasari ist Arnolfo der grofse Urkünstler, der bis auf eine gewisse Zeit Alles gethan hat, während Niccolo als Schüler des Andrea Pisano kaum genannt wird. Dies steckte Vasari im Sinne, obgleich er später Niccolo's Leben dazubrachte. Arnolfo bleibt für ihn der älteste, grofse Künstler. Er behält den ersten Rang nach wie vor. Und deshalb, Fuccio war ein grofser Bildhauer seiner Epoche, ausgenommen Arnolfo, das 'dopo' gebraucht wie 'salvo' oder 'eccetto'. Vasari hatte hier die Chronologie wenig im Auge, für die ihm überhaupt der Sinn fehlt. Ich glaube kaum dafs sich gegen diese Anschauung gegründete Einwürfe erheben

lassen. Drittens, behauptet Cicognara, könne Fuccio deshalb nie existirt haben, weil kein neapolitanischer Autor, noch auch eine Inschrift dort ihn nenne. Dies ist richtig. Niemand nennt Fuccio, und hätten wir ein paar zufällig erhaltene Inschriften weniger, so wäre auch Foggia unbekannt.

Fuccio also ist beseitigt. Wie aber soll nun was Vasari von ihm sagt auf Niccolo übertragen werden? Cicognara sieht zu diesem Behufe die Autoren durch, welche über Neapel geschrieben, und macht drei ausfindig, die in der That Alles was bei Vasari Fuccio zugeschrieben wird, dem Niccolo zutheilen: 'Parrini', 'Celano', 'Sigismondo'. Celano also wieder, durch einige Freunde jedoch verstärkt. Hier nun scheint es, als habe Cicognara diesmal Celano's Worte ganz vergessen und erinnere sich ihrer nur im Allgemeinen. Er umgeht dadurch (wir können ihm jetzt vielleicht die Absicht offen unterlegen) abermals den Vergleich der beiden Stellen, und verstärkt die Fiktion, als sei Celano überhaupt eine Autorität die neben Vasari citirt werden könne, dadurch dafs er aufserdem noch zwei andere illustre Neapolitanische Schriftsteller nennt, natürlich ohne ihre Worte anzuführen. Parrini aber, dessen 'Teatro eroico e politico de' Governi de' Vicerè di Napoli, Nap. 1692—94' ein mehrbändiges Werk worin sich viel Topographisches befindet, hier allein gemeint sein konnte, sagt überhaupt keine Silbe über Niccolo Pisano. Und Sigismondo, 'Descrizione della città di Napoli, 1788—89', giebt mit den Worten 'nel '1221. fu reedificato (das Castel dell' Ovo nämlich) da Federico Se- 'condo col disegno di Niccolò Pisano, famoso Architetto di quei tempi' einen kurzen aber unverkennbaren Auszug aus Celano oder dessen unbekannten Gewährsmanne. Sigismondo weifs so wenig von den Dingen, dafs er (I, 64) Castello Capoano 1231 von 'Giovanni Pisano, Architetto fiorentino' ausgebaut werden läfst. Und deshalb nun, weil diesen dreien kein anderer widerspreche, nimmt Cicognara als ausgemacht an dafs statt 'Fuccio' 'Niccolo bei Vasari zu lesen sei. Und um der Sache würdig den Beschlufs zu geben, finden wir bei Schulz Cicognara's, auf diesem Wege gewonnenen Resultate wieder, und als Gewährsmann lieber gleich Vasari genannt. Und damit es nicht etwa scheine als weiche Schulz und sein Herausgeber hier von der Regel ab, so möge noch ein anderes Beispiel angeführt werden.

Jenes oben bereits genannte Buch 'Tuskan Sculptors, their Lives, Works and Times by Charles Perkins, London 1864' zwei Theile

8vo., prachtvoll gedruckt, mit Kupfern, wird von den englischen Blättern ersten Ranges aufs höchste gepriesen und als ein Muster gründlicher Forschung hingestellt, dem nichts neueres an die Seite zu stellen sei. Perkins hat seiner Arbeit das Motto vorgesetzt: 'Als ich kan, niet als ich wil' und sich damit in Bescheidenheit als das bezeichnet was er ist, einen eifrigen Kunstfreund. Das Buch ist gefüllt mit den herkömmlichen Citaten aus Vasari, Rumohr etc. Gelesen hat er diese Autoren kaum. Was er über Niccolo Pisano giebt, ist aus Cicognara abgeschrieben. Wie aber! Friedrich den Zweiten läſst er bei seiner Krönungsfahrt Pisa passiren (der Kaiser kam bekanntlich nicht über Pisa) und Niccolo von dort als angestellten Architekten gleich mitnehmen. In Neapel erhält dieser den Auftrag, unverzüglich (immediately) Castel Capuano und Castel dell' Ovo zu bauen, führt dies aus, kehrt dann nach Oberitalien zurück, und so weiter. Perkins unterläſst, Cicognara zu citiren, allein daſs er nicht etwa Vasari auf eigne Faust misverszanden, sondern daſs er ihn an dieser Stelle überhaupt gar nicht benutzt, zeigt er auf's deutlichste. In einer Note nämlich lesen wir 'According to Ricci these castles were finished by an Neapolitan architect, named Puccio. Storia delle Arch. in Italia vol I, p. 593.' Ich habe Ricci nicht nachgesehn, ob die Verdrehung von Fuccio in Puccio sein oder Perkins' Irrthum war, allein das Citat zeigt, wie unbekannt Perkins mit Vasari ist, er hätte hier sonst auf ihn verweisen müssen. — Nebenbei bemerkt: die von Perkins in sehr reinlichem Stiche (Radirung) gegebene Kanzel von Pisa ist verzeichnet und ganz unbrauchbar. —

Noch einige Worte über das Portrait Friedrich des Zweiten. Raumer sagt in seinen Hohenstaufen, die nach dem Abgusse des verloren gegangenen Kopfes der Capuaner Statue geschnittene Gemme stimme mit den Augustalen überein. Huillard-Bréholles giebt auf dem Titel seines Werkes einen Umriſs nach dieser Gemme. Hier aber ist die Verschiedenheit des Kopfes mit dem der Augustalen eine vollständige. Vielleicht hatte die Statue früher schon die Nase verloren und eine neue erhalten, die dann auf den Abguſs überging. Schlagend dagegen ist die Aehnlichkeit zwischen den Augustalen der Berliner Sammlung und dem vom Duc de Luynes mitgetheilten Stiche des Medaillons an der Porta Santa von Andria, welches, einer jetzt verlorenen Inschrift zufolge, zwischen 1253 — 1265 entstanden sei. Schulz hält diese Arbeit für ein Werk der Renaissance. Die Frage

bleibt hier wieder offen bis Abgüsse oder Photographien vorliegen. Das Medaillon an der Porta Santa könnte allerdings in späteren Jahrhunderten nach den Augustalen oder nach der noch unverstümmelten Statue von Capua gearbeitet sein. —

Endlich, eine Conjektur die Säule von Gaeta betreffend. Sollte dieser, auf einem von Löwen getragenen Postament ruhende Pfeiler, an allen vier Seiten mit übereinanderliegenden Basreliefcompositionen bekleidet, einem Gelübde des Kaisers seine Entstehung verdanken? Man weifs, wie Friedrich blutjung von Sicilien aufbrach um Deutschland zu erreichen und dort als Kaiser aufzutreten. Von Palermo gelangt er zunächst nach Gaeta, wo er drei Wochen liegen bleibt ehe er nach Genua weitergeht. Warum er solange in Gaeta verweilte, ist unbekannt. Jedenfalls mufsten damals seine Gedanken ununterbrochen die bevorstehende, so höchst bedenkliche und zweifelhafte Expedition erwägen; sollte er für den Fall dafs Alles einen glücklichen Ausgang nähme, (er war zu jener Zeit noch durchaus kirchlich, vielleicht sogar christlich gesinnt) eine Art Denkstein gelobt, oder auch, ohne ein solches Gelübde, später, im Andenken an jene erwartungsvollen Tage, die Säule als Erinnerungszeichen haben errichten lassen? Ich erlaube mir nur deshalb dies auszusprechen, weil vielleicht die mir nicht im ganzen Umfange bekannten Chronisten jener Zeit diese oder jene darauf abzielende Anspielung enthalten könnten, welche man, ohne Anhalt für ihre Bedeutung, bisher nicht zu deuten vermochte und überschlug. Auch weifs ich nicht, ob vielleicht ähnliche Denkmale ähnlichen Anlässen ihr Dasein verdankten. Vielleicht könnte sogar Einiges von den die Säule bedeckenden Bildwerken, deren Sinn (Schulz zufolge) immer noch nicht gedeutet worden ist, darauf hin zu erklären sein. Die Beschreibung bei Schulz läfst dies wenigstens nicht als unmöglich erscheinen. Abbildungen gerade dieser bisher unklaren Partien der Compositionen sind von ihm nicht gegeben und mir nicht bekannt. Mir scheint die Frage erlaubt, ob nicht, was Schulz verneint, doch vielleicht etwas wie eine Inschrift an den Ecken zu entdecken wäre. Ist davon aber keine Spur vorhanden, so bestätigt dies vielleicht etwas was mir beim Anblick der Abbildung dieses Pfeilers immer wieder sich aufdrängte: die Vermuthung dafs ihm die Spitze fehle. Der Künstler der ihn errichtete und der, wie der Vergleich lehrt, für die Construction des Ganzen sein Muster in den

Osterleuchtern vor sich hatte, kann unmöglich den Abschlufs nach oben, so wie er heute erscheint, für genügend angesehen haben. Entweder in die Breite gehend oder sich zuspitzend mufs ein letztes krönendes Glied dagewesen sein. Vielleicht dafs mit ihm zugleich die Inschrift verloren ging. Auf einem Palermitaner Osterleuchter sehen wir als Abschlufs eine Gruppe von drei weiblichen Figuren, die stehend und die Hände hoch über sich streckend einer breiten Schaale als Fufsgestell dienen. Vielleicht könnte ein Adler angebracht gewesen sein, den so Vieles trägt was von Friedrich II. herrührt. Dafs dieser dann unter den Anjou's nicht an seiner Stelle gelassen wurde, ist sehr erklärlich, während der Pfeiler, mit christlichen Darstellungen und ohne den Adler keine Erinnerung mehr an die gestürzte Dynastie, von dem frommen königlichen Henker unangetastet gelassen blieb.

Unter dem Titel: FACSIMILES OF ORIGINAL STUDIES BY RAFFAELE, IN THE UNIVERSITY GALLERIES, OXFORD ETCHED BY IOSEPH FISHER. LONDON. BELL AND DALDY. 1865. ist eine Reihe verkleinerter Handzeichnungen nach Raphael erschienen, im Ganzen 100 Platten. Zwar sind die Stiche ungleich und oft sehr wenig geeignet den Eindruck der Originale wiederzugeben, allein das Buch bildet wie es ist ein unentbehrliches Hülfsmittel für die welche sich mit Raphael beschäftigen und nicht die Photographien besitzen, die soviel ich weifs, von all diesen Blättern gleichfalls herausgegeben worden sind (oder werden sollen), und die natürlich bei weitem vorzuziehn, jedoch auchbei weitem theurer sind.

Vorausgeschickt ist eine Einleitung, worin das Schicksal der Originalblätter kurz besprochen wird, sodann ein Register, welches die einzelnen Platten erklärt, ihre Gröfse, Art der Ausführung und ihre Herkunft genauer angiebt.

Zu bemerken ist, dafs das diesem Register zu Anfang vorgesetzte autographische Facsimile: 'Rafaello Sanzio' Raphaels Handschrift nicht ist. Wahrscheinlich fand sich der Name auf einem der Studienblätter,

auf das sie der Besitzer zur Bezeichnung des Meisters aufgeschrieben; der Irrthum, sie für die Handschrift des Meisters selbst zu halten, ist verzeihlich, da Raphaels Handschriften äufserst selten sind. Mir ist keine einzige bekannt wo er seinen Namen mit einem F oder F F geschrieben, immer las ich bisjetzt P H. Auch der Zusatz 'Sancie' dürfte kaum nachzuweisen sein. Auf den in Major Kühlens Besitz befindlichen Blättern finden wir: 'raphaello' 'raphaello santi' 'raphaello di giovanni santi' 'raphaello durbino' 'raphaello santi durbino'. Der erste Brief an Simone Ciarla ist unterzeichnet: 'Raphaello', das in Paris befindliche an einen Unbekannten gerichtete Billet in derselben Weise; die Briefe an Francesco Francia, und der zweite an Simone Ciarla haben allerdings 'Rafaelle Sanzio' und 'Rafael', allein beide sind nicht mehr im Original erhalten, und es ist ohne Zweifel bei der Abschrift die Umänderung der Orthographie eingetreten.

Neben Raphaels Studien hat derselbe Herausgeber eine Anzahl Blätter von der Hand Michelangelo's in gleichem Formate edirt. Diese jedoch sind unbrauchbar, da Michelangelo's Zeichnungen sich nicht in dieser Weise verkleinern lassen.

Das erstere Buch kostet 12, das zweite 7 Thaler.

Ein sehr schönes Unternehmen würde ein in ähnlicher Weise unternommene katalogartige Herausgabe der Stiche Marc-Antons sein. Man könnte diese photolithographisch verkleinert nachbilden und so zu einem verhältnifsmäfsig sehr billigen Preise ein Buch liefern, dessen bedeutender Werth, sobald es einmal vorhanden ist, sogleich anerkannt werden würde. Auch liefse sich ein belehrender, interessanter Text dazu schreiben. Hauptsache wäre hier, dafs man zur Nachbildung nur ganz ausgezeichnete Abdrücke verwendete.

Ich kann dieser Nummer eine Photographie des in Bologna von Michelangelo gearbeiteten Engels zugeben. Ueber Michelangelo's Thätigkeit in der Kirche von San Domenico (nicht 'San Petronio' wie sich irrthümlich im L. M.'s findet) entnehme ich einem mir freundlichst mitgetheilten Privatschreiben aus Bologna folgendes:

Nell' Archivio dei Domenicani di Bologna rilevansi le seguenti

notizie estratte da diverse carte e libri. Miscellanea I. cap. 2 Varia Documenta circa arcam S. Patris Domenici. 'Sciendum tum 'est, quod imago Sancti Proculi et tota imago illius angeli qui genua 'flectit et est posta sopra il Parapeto che fe Alfonso scultore*), gli 'è verso la finestra: queste tre immagini ha fatto quidam juvenis 'florentinus, nomine Michael Angelus, immediate post mortem D. 'Magistro Nicolai**)'. In altro luogo: 'Dopo la sua morte (di Nic-'colo scil.) essendo Michelangelo Buonarroti fiorentino a Bologna li 'fecero fare gli assanti†) S. Procolo, un angelo, quello che è verso 'la finestra, et una gran parte del S. Petronio.'

In un libro ove sono registrate le spese giornaliere fatte per l'arca di San Domenico, si legge: 'Nel 1482, la vigilia del P. S. 'Domenico, il povero sventurato fra Pellegrino converso arctista, ho 'sotto arctista, roppe la statua di S. Procolo, la gettò a terra in più 'di cinquanta pezzi. Jo ne ho mai avuto in ottanta anni il più in-'tenso dolore al croce di questo; mi credeva certo di morire. Ven-'nero i padri tutti a confortarmi, et molti maestri periti nel arte, 'e così la portarono via, e fu acconcia alla foggia al presente si 'vede. Acconcia che fu, diedi a Maestro Vincentio††) scultore dieci 'lire, meritava dieci ducati.'

Diesen Notizen zufolge hätte Michelangelo also auch den S. Procolo gearbeitet, wovon Condivi nichts sagt. Ich war nicht in Bologna; ein dort sehr bekannter Kunstfreund giebt jedoch seine Meinung dahin ab, daſs Michelangelo's Urheberschaft bei dieser Arbeit unmöglich sei. Selbst den S. Petronio will er nicht anerkennen. Hier aber lag der Fall wahrscheinlich so, daſs von Michelangelo nur fertig gemacht wurde was von seinem Vorgänger bereits zu weit gebracht worden war um sich ändern zu lassen.

Wie schön aber ist der Engel. Welche sich bis ins Kleinste erstreckende Naturbeobachtung, verbunden mit idealer Gestaltung des gesammten Anblicks zu einem Werke das von gemeiner Nachahmung frei blieb. Dieser Engel und der im Kensington Museum befindliche Amor, der in verschiedenen deutschen Museen (dem Berliner n i c h t) im Abguſs, in Robinson's prachtvollem photographischen

*) Alfonso Lombardo. **) Niccolo dell' Arca oder di Schiavonia

†) Soprastanti?

††) Ein mir unbekannter Bildhauer; wohl kein bedeutender.

Werke (dies besitzt die Berliner königl. Bibliothek) dagegen in zwei prachtvollen Ansichten zu sehen ist, sind zwei der wichtigsten Zeugnisse für die ersten Ausgänge Michelangelo's. Er erscheint so selbständig hier, im Vergleich zu den übrigen Künstlern seiner Zeit so rein auf die Natur basirt wie Giotto etwa Duccio gegenüber. Es ist zu wichtig, immer wieder gerade darauf hinzuweisen, da die öffentliche Meinung in Betreff Michelangelo's gar nicht davon abzubringen ist, die Werke seiner späten florentiner Nachahmer für die Blüthe seiner eignen Thätigkeit anzusehn.

In Vasari's Leben des Andrea Verrocchio lesen wir (V. 147) folgendes:

Die Venezianer gingen jener Zeit damit um, das Verdienst Bartolommeo's von Bergamo, dessen Tapferkeit sie viele Siege verdankten, auf ehrenvolle Weise anzuerkennen. Andrea's Ruf war bis nach Venedig gedrungen: man liefs ihn kommen und gab ihm den Auftrag, eine Reiterstatue des Feldherrn in Bronze auszuführen, die auf der Piazza San Giovanni e Paolo aufgestellt werden sollte. Andrea hatte bereits begonnen das fertige Modell für den Gufs herzurichten, als durch den Einflufs einiger Herren von Adel der Auftrag dahin umgeändert wurde, dafs Andrea nur das Pferd, Vellano von Padua dagegen den Reiter machen sollte. Andrea aber, als er dies gehört, geht hin, nimmt seinem Modelle Beine und Kopf ab, und macht sich, wüthend aber ohne sich etwas merken zu lassen, in der Stille nach Florenz davon. Die Signorie darauf, als sie von dem Vorgefallenen Kenntnifs erhalten, läfst ihm mittheilen, er solle nicht wagen jemals nach Venedig zurückzukehren, man werde ihm sonst den Kopf vor die Füfse legen. Er antwortet brieflich, dafs er sich wohl hüten werde zu kommen, denn so wenig es in ihrer Macht stände einmal abgeschlagene Köpfe, also auch den seinigen, hinterher wieder aufzusetzen, ebensowenig würden sie jemals aber im Stande sein seinem Pferde einen andern, geschweige denn einen bessern Kopf aufzusetzen als den welchen er selbst abgeschnitten.

Diese Antwort misfiel den Herren in Venedig nicht. Sie riefen ihn mit doppeltem Gehalte zurück, worauf er sein Modell wiederherstellte und den Gufs begann. Vollenden konnte er ihn jedoch nicht, da er sich bei der Arbeit erkältete und nach kurzer Krankheit mit Tode abging. Und nicht nur dieses Werk das bis auf einen kleinen Theil der Ciselirung fertig war und in der Folge am bestimmten Platze aufgestellt wurde, sondern noch ein anderes blieb unvollendet, das Grabmal des Cardinals Forteguerra, das er für Pistoja in Arbeit hatte. —

Vasari hat offenbar die Absicht gehabt, das in Venedig stehende, als eine aufserordentliche Leistung berühmte Reiterstandbild des Bartolommeo Colleoni für ein Erzeugnifs florentinischer Kunst anzugeben. Und ist ihm dies insoweit auch geglückt, als trotz allem Widerspruche dieser Gufs heute für ein Werk Verrocchio's gilt. In Crowe und Cavalcaselle's History of painting in Italy wird es einfach Verrocchio zugetheilt.

Was Vasari entgegensteht findet sich am bequemsten in den Noten zu Vasari und in Cicogna's Iscrizioni Venete ausgesprochen, welche in jenen Noten nicht ganz so ausführlich benutzt worden sind als nöthig wäre. Ich führe deshalb hier nur in Kürze an, dafs Verrocchio's Testament schon verräth, es sei bei des Meisters Tode die Arbeit noch stark im Rückstande gewesen. Lorenzo da Credi, wünschte dieser, sollte sie übernehmen. Statt seiner Bitte zu willfahren, berief der Senat von Venedig jedoch den eines Vergehens wegen im Exil zu Ferrara lebenden venetianischen Bildhauer Leopardi straffrei zurück und übertrug ihm die Arbeit. Am Bauche des Pferdes findet sich demgemäfs die Inschrift: ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPVS. Um in der Folge darauf bestehen zu dürfen, Leopardi habe wenigstens Verrocchio's Modell beibehalten, hat man F. für FVDIT, statt FECIT erklären wollen. Nur das Postament sei von Leopardi's Erfindung. Cicogna scheint zwar der Meinung, Leopardi habe das Ganze gemacht, und überhaupt in Venedig möchte man diese Ansicht gern zu allgemeiner Geltung bringen, allein es ist nicht gelungen, und da, eben weil die Frage so interessent war, alles durchsucht worden ist um neue Dokumente zu schaffen, so schien es dafs die Controverse erschöpft sei und sich einstweilen nicht weiter thun lasse um den wahren Verhalt der Sache aufzuklären.

Zufällig entdecke ich an ganz entlegener Stelle einen Beitrag zu

Vermehrung des Materials für diese Frage, durch den sie, wenn auch nicht gelöst, so doch ihrer Lösung nähergebracht wird,

Wir besitzen in dem vom Stuttgarter litterarischen Verein herausgegebenen 'Evagatorium Fratris Felicis Fabri' den Bericht über eine Pilgerfahrt nach Palästina, die ein Ulmer Geistlicher in Begleitung mehrerer adliger Herren im Jahre 1483 unternahm und glücklich durchführte. Tagebuchartig sind von ihm alle Vorfälle dieses Zuges aufgezeichnet worden, vom ersten Schritte fort bis zum letzten wieder nach Ulm hinein, und so finden wir gelegentlich des Aufenthaltes des Gesellschaft in Venedig folgende Mittheilung, die ich aus dem, wenn auch erbärmlichen, so doch liebenswürdig natürlichen Klosterlatein Fabri's verdeutscht mittheile:

Am dritten Mai, auf den das Fest der Auffindung des heiligen Kreutzes fällt, fuhren wir zu Wasser nach der Kirche Sta. Croce, hörten dort die Messe, sahen den Leichnam des heiligen Athanasius der dort begraben liegt, küfsten ihn und berührten ihn mit den zu diesem Zwecke mitgebrachten Kleinodien. Darauf kehrten wir in unsere Herberge zurück. Nach Tische ging es in das grofse Kloster der Frati minori, und betrachteten wir die mit besonderer Pracht ausgestatteten Oertlichkeiten. In einer der Capellen der Kirche stand ein Pferd das mit wunderbarer Kunst gearbeitet war. Die Venezianer nämlich hatten die Absicht, einen ihrer Capitani der sich durch Tapferkeit um die Republik verdient gemacht, nach heidnischer Art und Weise dadurch eine Ehre anzuthun, dafs sie ihm auf einem der öffentlichen Plätze oder Strafsen eine aus Erz gegossene Reiterstatue errichteten. Dies Denkmal sollte etwas ganz prachtvolles werden, und wurden deshalb von allen Seiten Bildhauer berufen, denen man vorschrieb, sie sollten auf welche Weise sie wollten und aus welchem Stoffe ihnen beliebte ein Pferd anfertigen: aus den drei besten würde darauf dasjenige ausgewählt werden das zum Gufs gelangte, und sein Verfertiger aufser dem bedungenen Lohne noch eine aufserordentliche Zulage erhalten.

Drei Bildhauer fanden sich in Venedig ein. Der erste brachte ein Pferd zu Stande, das von Holz war und das er mit schwarzem Leder überzog. Dies war dasjenige welches in jener Capelle stand, ein Gebilde von solcher Leibhaftigkeit, dafs man es, wäre die übernatürliche Gröfse und die Unbeweglichkeit nicht gewesen, für lebendig gehalten hätte. Der zweite Künstler arbeitete das seine in Thon,

den es brennen liefs, so dafs es von rother Farbe erschien. Der dritte formte sein Pferd aus weifsem Wachse, ein Stück von grofser Schönheit. Dieses denn wählten die Venezianer als das beste und erkannten seinem Meister die Belohnung zu. Wie es aber mit dem Gusse steht, hörten wir nicht. Vielleicht bleibt die Sache ganz liegen.

Nachdem wir das Kloster betrachtet, gingen wir wieder in unsere Herberge. — Soweit Fabri.

Nun fällt der Beschlufs des Senates, die Statue errichten zu wollen, in das Jahr 1479. 1483 besuchte Fabri Venedig. In demselben Jahre war Verrochio in Florenz beschäftigt den San Tommaso für Orsanmichele zu giefsen (Vas. V, 156). Es mufste mithin die Katastrophe damals schon vorgefallen sein, und darauf deuten auch die Worte: Quid autem de equo fundendo aere fiet, non audivi: forte etiam dimittent. Man sieht dafs Fabri von etwas hatte erzählen hören das er nicht verstand oder das ihn nicht interessirte, ihm jedoch immerhin wichtig genug schien um es im Ganzen nicht unerwähnt zu lassen. Dennoch, meine ich, wenn er die Geschichte mit dem abgeschnittenen Kopfe und Beinen gehört, er würde nicht versäumt haben sie mitzutheilen.

Combinire ich Fabri's und Vasari's Erzählungen, so stellt sich die Sache folgendermafsen dar.

Man beschliefst in Venedig die Aufstellung der Statue. Vellano aus Padua, ein berühmter Schüler Donatello's, Leopardi, ein nicht minder bedeutender Bildhauer, und Verrocchio stellen sich zur Concurrenz ein. Verrocchio, dem das Modell in weifsem Wachse zuzuschreiben sein dürfte, trägt den Preis davon. Nun aber wird für Vellano intriguirt und ihm schliefslich ein Theil des Auftrages erwirkt, worauf Verrocchio Venedig verläfst und die Sache liegen bleibt. Man verhandelt darauf von neuem mit ihm, er kehrt zurück, nimmt die Arbeit wieder auf und stirbt 1488 ohne sie vollendet zu haben.

Aus einem Passus seines Testamentes, in welchem Verrocchio den Dogen ersucht die Vollendung der Arbeit seinem zum Erben eingesetzten Schüler Lorenzo da Credi aufzutragen, hat Gaye die Vermuthung geschöpft, der Gufs sei bei Verrochio's Tode noch nicht begonnen gewesen. Die Stelle lautet: Etiam relinquo opus equi per me principiati ad ipsum perficiendum, si placuerit illmo. Duci Do. Venetiarum. Ducale dominium humiliter supplico ut dignetur per-

mittere dictum Laurentium perficere dictum opus, quia est suffitiens ad perficiendum. ‘Principiare’ ist so viel als ‘beginnen’, und eine bestimmte Stufe der Vollendung damit keineswegs angegeben. Im Gegentheil aus ‘suffitiens ad perficiendum’ könnte man sogar entnehmen, es habe sich nur noch um eine geringe, mehr oberflächliche Arbeit gehandelt. Hieraus also zu schliefsen dafs Vasari unrichtig erzählt, geht nicht wohl an. Allein es ergeben sich andere Umstände die dies vermuthen lassen.

Erstens: mag man F mit FVDIT oder FECIT erklären, in beiden Fällen deutet es an dafs der Gufs noch bevorstand als Leopardi zur Ausführung der Arbeit berufen wurde.

Zweitens: stand Verrocchio's Werk nur erst im Modelle da, so war auch Leopardi's Modell noch vorhanden, und es ist anzunehmen, die in der an Leopardi gerichteten Aufforderung, die Arbeit zu übernehmen, gebrauchten Worte ‘statuam jam cum multa laude coeptam’ bezögen sich eher auf sein eigenes Werk als das Verrocchio's.

Drittens: bestand man aber darauf, dafs dessen Modell dennoch gewählt werde, dann war unumgänglich, auch seinen Namen in der Inschrift zu nennen.

Und endlich: der Anblick des Pferdes, dessen lebhafte Bewegung heute jedem auffällt, stimmt zu dem Ausdruck Fabris's, es sei ‘ita vivax’ gewesen dafs er es fast für lebendig gehalten.

Verrocchio war Ende 1487 in Florenz. Möglich dafs er erst Anfang 1488 überhaupt nach Venedig zu Fortsetzung der Arbeit zurückkehrte. Im Juni desselben Jahres macht er dort sein Testament. Es wäre, scheint mir, viel gewesen, wenn er in 5 bis 6 Monaten dort die Statue zum Gufse gebracht hätte. Leopardi arbeitete 8 Jahre ehe er sie (1496) fertig auf ihren Platz stellen konnte.

Alle diese Gründe pro und contra enthalten jedoch nichts durchschlagendes. Allerdings, aber, wird man zugeben müssen, verleiht der Umstand dafs Leopardi wahrscheinlicherweise Mitconcurrent war, der Vermuthung, nicht Verrocchio's sondern Leopardi's Modell sei schliefslich zum Gufse gelangt, grofses Gewicht. Fassen wir deshalb noch einmal die Stellen näher ins Auge in denen von dem Werke die Rede ist.

Der Passus des Testamentes: Etiam relinquo opus e q u i per me principiati ad ipsum perficiendum cet.

Die Berufung Leopardi's: Possa is Leopardi stare hic Venetiis

ut tali modo possit perficere equum et statuam ill. Bartholomei de Collionibus jam cum multa laude coeptam cet.

Der Brief an den Herzog von Urbino vom Jahre 1494, (der, wie das gesammte übrige Material, bei Cicogna zu finden): Nec minus Venetiis spectanda nunc est enea equestris statua Bartholamaei Bergamensis — quam Alexander Leopardus hiis artibus perfecit cet. Oder in der italiänischen Version: la stupenda enea statua equestre — che con sua lima a perfection condusse cet.

Die Aufzeichnung Sanuto's: Chome adi 21 marzo de luni — fo discouerto el cavalo eneo di bartholamio coglion cet.

Der Consigliobeschlufs zu Belohnung Leopardi's: Fidelis civis noster venetus magister A. Leopardus perfectissimus magister in sculptura et educendo ere ita perfecit statuam ill. Barthol. Colleoni et equum ut ab omnibus magnis laudibus ars et opera ejus extollatur cet.

Endlich Leopardi's selbstgeschriebene Grabschrift: ERG. VOS | DOMVM MATERNAM | ALEXANDER LEOPARDVS | SVISQ. POS. | AN. XV | POST. ILL. BARTOLAMEI | COLEI STATVAE BASIS | IDEM. OPIFEX | MDX.

Aus Vasari wissen wir dafs Verrocchio Venedig verliefs weil man ihm nur das Pferd, dem Vellano dagegen nachträglich den Reiter in Auftrag geben wollte. Man fafste den Auftrag mithin von vornherein als einen doppelten auf. Deshalb auch das blofse Pferd als erstes Concurrenzstück gewählt. Felix Fabri spricht nur von drei Pferden; kein Wort von dem Reiter der schon darauf gesessen.

Anzunehmen ist deshalb dafs Verrocchio als er von Venedig fortging den Reiter noch nicht gearbeitet hatte, und dafs er, nachdem ihm das Ganze endlich doch übertragen ward, bei seiner Rückkehr bevor er das Pferd gofs daran denken mufste das Modell des Reiters ('sessoris', wie Fabri sagt, oder 'statuae' wie die Venetianische Regierung sich ausdrückt) dazu zu modelliren.

Verhält sich dies aber so, dann war es in der That kaum möglich dafs in dem höchstens halben Jahre das zwischen seiner Ankunft und der Errichtung des Testamentes liegt, die Arbeit schon bis zur Vollendung des Gusses des Pferdes vorgeschritten war, so dafs Lorenzo da Credi dies nur zu ciseliren gehabt. Wohl aber wäre denkbar dafs er den Reiter bereits gegossen hatte. Hervorgehen könnte dies eben aus dem Umstande dafs er im Testamente nur von

dem Pferde redet. Und deshalb, da, wie bemerkt, der Ausdruck 'principiare' jede Deutung zulässt in Betreff der Stufe der Vollendung, könnte nun allerdings behauptet werden, das Pferd sei nur im Modell vorhanden gewesen, und Lorenzo da Credi zum Gusse empfohlen worden.

Durchaus stimmte damit dann der doppelte Auftrag welcher Leopardi zufiel. Zwei Dinge sollte er 'perficere': das Pferd, und die Statue, 'jam cum multa laude coeptam.' Weder 'coeptum' noch 'coepta' steht da, sondern nur die 'statua', die Gestalt des Reiters allein wird als 'begonnen' bezeichnet. Sie scheint demnach noch nicht einmal ciselirt gewesen zu sein.

Dies bestätigt der Brief vom Jahre 94. Leopardi ist ihm zufolge damit beschäftigt die ganze Statue mit seiner Feile zur Vollendung zu bringen.

Jedoch, wie es beim ersten Auftrage an Verrocchio sich zumeist um das Pferd gehandelt, so auch jetzt. Die alte Anschauung bricht wieder durch. Dafs der Reiter im Rohgufs von einem andern Meister herrührte, kommt gar nicht mehr in Betracht. Sanuto redet nur von der Enthüllung des 'Cavalo', und nennt Leopardi, der von jetzt an den zweiten Namen 'Alessandro del Cavallo' führt, als einzigen Urheber. Diese Anschauung eignet sich das Consiglio an. Rofs und Reiter werden ihm hier sogar beide zuertheilt. Und als er sich 15 Jahre nach Vollendung der Statue ein Familiengrabmal errichtet, bringt er ihre Aufstellung als das wichtigste Ereignifs seines Lebens in der Inschrift an, indem er sich nicht nur den Meister der Reitergruppe, ('statua' hier für 'statua equestris' genommen) sondern auch Verfertiger des zu besonderer Berühmtheit gelangten Postamentes nennt.*)

*) ERG. VOS, sagt Cicogna, sei Temanza's Meinung nach eine mit der Grabschrift nicht in direktem Zusammenhang stehende wappenartige Devise. Die Worte finden sich auf einem über ihr angebrachten aufgeschlagenen Buche.

Das übrige erklärt Cicogna wie folgt: DOMVM MATERNAM (cioè sepolcro spettante alla madre del Leopardi) ALEXANDER LEOPARDVS SVISQVE (si sottointende SIBI) POSVIT ANNO XV POST ILLVSTRISSIMI BARTOLAMEI COLEI (che tanto si chiamava COLEI che COLEONIS) STATVAE BASIM (non BASIS) IDEM (invece de IDEN cioè CVIVS BASIS IDEM EST) OPIFEX. MDX.

Aendert Cicogna jedoch in dieser Weise BASIS in BASIM, so kann es in Verbindung mit IDEM nicht gut bedeuten CVIVS BASIS IDEM EST OPIFEX; es bedarf eines Genitivs hierfür. Denn hinter BASIM einen Punkt zu setzen

So standen die Dinge in Venedig als Vasari dorthin kam. Seines Landsmannes Verrocchio's Werk einem Fremden zugetheilt, der allen Ruhm für sich allein in Anspruch nahm. Ohne weiteres liefs er litterarische Remedur eintreten, behandelte den Reiter als die eigentliche Statue Colleoni's, und nannte Verrocchio als den Schöpfer des Ganzen ohne Leopardi auch nur zu nennen. Sansovino, Vasari's Compatriot und Gesinnungsgenosse, behandelt in seiner Beschreibung von Venedig die Sache ganz in derselben Weise, und so kam es dafs als die Zeiten eintraten wo die Menschen und ihre Meinungen vergangen, die Bücher aber geblieben waren, Verrocchio wieder den alten Ehrenplatz einnahm, und Leopardi so total vergessen wurde dafs man sogar seine eigne Inschrift am Pferde entweder als leere Prahlerei ansah oder gewaltsam auszulegen versuchte, nur um ihn vor dem Vorwurf lügnerischer Anmaafsung zu schützen.*)

So, glaube ich, dürfen wir den Hergang der Dinge annehmen. Interessant wäre, wenn sich am Reiter irgendwo vielleicht eine bisher unbemerkt gebliebene, Verrocchio's Urheberschaft dokumentirende Inschrift fände. Sollte man in Venedig eine gelegentliche Untersuchung des Werkes darauf hin herbeiführen können, so würde deren Resultat dann geeignet sein die Frage vollständig in's Klare zu bringen. —

Noch etwas möchte ich anmerken: der Ulmer geistliche Herr

---

und IDEM OPIFEX als Satz für sich mit der Bedeutung VTRIVSQVE OPERIS OPIFEX zu nehmen, scheint kaum thunlich. Am besten dürfte sein, anzunehmen, Leopardi habe folgendes dem Steinmetz vorgeschrieben: AN. XV. POST ILL. BARTOLAMEI COLEONIS STATVĀ. Ē. BASIS IDEM OPIFEX. Wie man jedoch lesen möge, Leopardi schreibt sich immer Statue sowohl als Basis zu, und nicht letztere allein wie Perkins I, 182 zu verstehen scheint.

Für ERG. VOS verdanke ich Herrn Professor Jaffè die Conjectur ERGASTULO SUO d. h. Corpori suo. Es brauchte dann SIBI nicht als fortgefallen angesehen zu werden und der Ausdruck DOMUM MATERNUM pafste vortrefflich dazu. —

In dem bei Ebner und Seubert in Stuttgart erschienenen sogenannten Müllerschen Künstlerlexicon, einer in ihren ersten Anfängen guten, im Folgenden jedoch über alle Begriffe liederlich gearbeiteten Compilation, ist Leopardi's Tod fälschlich in's Jahr 1510 gesetzt worden.

*) Mich wundert dafs man noch nicht darauf verfallen, bei ALEXANDER LEOPARDVS V. F. OPUS an VERROCCHII FINIVIT OPUS zu denken. Dies Verschweigen und zugleich Nichtverschweigen wäre sogar ächt italienisch. Nur ein Einfall übrigens.

sieht die Errichtung der Reiterstatue Colleoni's für eine 'heidnische Ehrenbezeugung' an. 'Gentilium mores imitantes' werden die Venetianer genannt, dafs sie auf diese Weise das Andenken des Mannes zu verewigen gesucht. Geht dies blofs auf den Begriff der 'Reiterstatue' den ein gelehrter Mann damaliger Zeit natürlicherweise als eine Erfindung der Römer bezeichnen und dadurch seine Bildung zu erkennen geben konnte, oder waren damit religiöse Anschauungen verbunden? Es wäre interessant hierüber weitere Daten zu sammeln.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. VII. VIII. Juli. August. 1865.

ALBRECHT DÜRER IN VENEDIG.

I.

Es ist ein Zug des deutschen Wesens, daſs wir bei groſsen Künstlern mehr auf den Charakter als auf die Werke achten. Wir wollen lieber den Geist verstehen aus dem geschaffen worden ist, als genieſsen was er geschaffen hat. Wir gehen auf die letzten Gründe der Dinge.

Hieraus entspringend der Drang das Persönliche zu erforschen. Bei unserer Betrachtung Goethe's ist es soweit gekommen beinahe, daſs wir um seine Erlebnisse besser, als in seinen Werken Bescheid wissen. Von Raphael ist die fabulöse Liebschaft mit der sogenannten Fornarina zumeist bekannt und von Michelangelo die Verehrung für Vittoria Colonna. Danach fragen Viele fast allein. Und bequemt man sich dann, auch die Werke gelten zu lassen, so wird sogleich die Frage aufgeworfen, unter welchen Umständen sie entstanden, welchen Einflüssen ihre ersten Gedanken, sodann ihre Form zuzuschreiben sei, und welche Stellung einem jeden in der Reihe der übrigen zukomme. Die bloſse Hingabe, das Entgegennehmen eines Kunstwerkes als eines Geschenkes des Himmels das man empfängt, ohne zu fragen woher es stammte, sondern in das man sich vertieft wie ein Kind in den Apfel dem ihn die Mutter in die Hände giebt, ist selten und wird bei uns nur in den jüngeren Jahren gefunden, wo es noch nicht schicklich ist sich über den Genuſs mit Sicherheit aussprechen zu wollen, oder im hohen Alter, wo Mancher das Ideale als absichtliche Tröstung unmittelbar wieder auf sich wirken läſst. In den Jahren jedoch wo man der Welt kräftig angehört, ist unser Genuſs niemals ohne die stärkste Beimischung kritischer Bedächtigkeit.

Ich will dies aber nicht zum Tadel gesagt haben. Denn die Fähigkeit, sich den Erscheinungen mit einer durch den Genufs ihrer Schönheit nicht betäubten, sondern geschärften Forschungsgabe nähern zu dürfen, hängt mit unsern besten Naturgaben zusammen. Ihr verdanken wir die Kraft, aus geringen Bruchstücken oft das Ganze ahnen zu können; aus vereinzelten, gelegentlichen Lebensäufserungen den gerundeten Charakter eines Mannes herauszuspähen. Eine merkwürdige Spürkraft ist den Deutschen verliehen, von jedem beliebigen Punkte aus sogleich die geradeste Richtung zum Centrum zu wittern, von dem aus die Linie ausging deren Abschlufs er bildet. Kein anderes Volk, scheint mir, kommt uns gleich in dieser Kunst, zu ahnen, auf wenigem Bekannten vieles Unbekannte nicht ohne Sicherheit aufzubauen, Menschen zu ergründen und darzustellen. Niemand aber besafs in höherem Maafse bisher diese Kraft als Goethe.

Ich habe die Charakteristiken historischer wie gleichzeitiger Männer und Frauen nicht gezählt die er von Beginn seiner litterarischen Laufbahn an geliefert hat. Ihre Summe aber, glaube ich, würde überraschen wenn wir sie in einfacher Zahl vor uns hätten. Ohne eigentlich je historische Forschungen betrieben zu haben, wufste er sich eine Bekanntschaft mit dem Inhalte der Jahrhunderte und der sie beherrschenden Männer zu bereiten die so grofsartig und wahr ist dafs sie zum Theil erst von kommenden Generationen ausreichend begriffen werden kann. Niemand in Deutschland kam ihm zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts in richtiger Anschauung der Geschichte der bildenden Künste gleich. Er und der so oft mit Spott aber ohne genauere Kenntnifs seiner Bedeutung genannte Kunst-Meyer wufsten mehr von den Dingen als wir heute zu beurtheilen im Stande sind. Ihre Ansichten waren gesund und vorurtheilsfrei. Freilich dürfen wir sie nicht aufserhalb ihrer Zeiten beurtheilen. Goethe und Meyer mit ihren vor 60, 70 Jahren in Weimar zur Reife kommenden Ideen, plötzlich mitten unter uns heute zu denken und den Umfang ihrer Gedanken und Kenntnisse danach abzuschätzen, darf Niemandem in den Sinn kommen; bewundern aber müssen wir was sie bei beschränkten Mitteln geleistet.

In jeder Weise suchte Goethe die Unzulänglichkeit der Mittel aufzuheben, die sich damals umfassender Belehrung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte in den Weg stellte. Er fühlte wie sehr es auf den Anblick der Originale ankäme und that sein Möglichstes ihn

zu erreichen. Er sah wenig genug trotz aller Mühe. Wir bedauern heute mit Recht, dafs aus Mangel an richtig concentrirten Hülfsmitteln selbst in einer Stadt wie Berlin genügend gründliche Arbeiten über Kunstgeschichte noch unmöglich seien; und doch, was besitzen wir, vermögen wir mit Leichtigkeit nach allen Richtungen hin zu erreichen, und beklagen am Ende nur die Unmöglichkeit, dies oder jenes wichtigste Stück Material, auf das es wie auf den Schlüssel der Frage ankam, nicht erlangen zu können! Goethe aber vermifst niemals Material. Zufrieden hält er sich stets an das Vorhandene, Erreichbare, und zieht unbedenklich daraus seine Schlüsse. Befindet sich ein Original aufserhalb der Grenzen seines Bereiches, so wird ein beliebiger Stich, oder eine Zeichnung danach, mit Freude und Sicherheit als Stellvertreter angenommen: man füllte überall die Lücken aus so gut es eben anging. Dafs bei dieser Methode Irrthümer entstanden ist natürlich. Diese finden wir denn auch an vielen Stellen, berichtigen sie aber meistens leicht und ohne weiteres, da in der Grundanschauung selten gefehlt wird.

II.

Der Irrthum von dem ich hier sprechen will, ist keiner der Goethe irgendwie zur Last fiele. Man darf kaum das Wort Irrthum brauchen: es handelt sich um eine bestimmte Kenntnifs welche ihm abging und abgehen mufste und ihn so zu einigen falschen Ansichten über die Entwicklung Albrecht Dürer's brachte, den er im allgemeinen so durchaus richtig verstanden und im innersten Wesen frei und schön ausgelegt hat. ‘Wie sehr unsere geschminkten Puppen‘maler verhasst sind, mag ich nicht deklamiren’, ruft er in der Erwin von Steinbach gewidmeten Schrift aus. ‘Sie haben durch thea‘tralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen ‘der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, deine holzge‘schnitzteste Gestalt ist mir lieber!’ Dies das älteste Zeugnifs, wie nahe ihm der Meister stand, zuerst vielleicht nur in seinen Holzschnitten bekannt geworden. Verfolgen läfst sich, wie Goethe ihn dann allmählich auch in den Gemälden kennen lernte, wie er die in den achtziger Jahren zuerst publicirten Briefe Dürers, aus Venedig an Pirkheimer geschrieben, in sich aufnahm, und bis in seine letzten Jahre stückweise seine Anschauung erweiterte. Ein abschliefsendes Urtheil erscheint dann in folgenden abgerissenen Aeufserungen:

Den Byzantinern standen die unschätzbaren Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne dafs sie aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, dafs er in Venedig gewesen? Dieser Treffliche läfst sich durchgängig aus sich selbst erklären. Werke, XLIII, 425. Ferner, in demselben Bande, Seite 248. ‘Albrecht Dürer und die übrigen Deutschen der älteren Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem sie gegen die ungeheuren Gegenstände die Freiheit des Willens verlieren, oder solche behaupten insofern ihr Geist grofs und denselben gewachsen ist.

Daher sie bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben, in's Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.' Werke, XLIV, 232.

Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichsten Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaafses der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäfsigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben? —

Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdig menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände. Ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie.' Ebendas. Seite 248.

Man braucht nur die Reiter der Dürer'schen Stiche und Holzschnitte durchzusehn, um gewahr zu werden wie diese Urtheile sich bilden mufsten, die Richtiges enthalten, in Einigem aber sich anfechten lassen. Dürer's Reise nach Venedig im Jahre 1505 bietet die beste Gelegenheit darüber zu reden.

III.

Albrecht Dürer's Reise nach Venedig von 1505 bis 1507 mufs uns als die glänzendste Zeit seines Lebens erscheinen. Er fühlte sich in den etwa anderthalb Jahren die er dort zubrachte am sorgenfreiesten. Wir besitzen aus diesen Tagen lebendigen Bericht, geschrieben von seiner eignen Hand, freilich aus vielen Briefen nur einen kleinen Theil, wohl aber, als an Pirkheimer gerichtet, die inhaltschwersten und offenherzigsten. Vieles sprechen sie aus, vieles aber auch lassen sie errathen. Goethe fragt, ob man es Dürer ansehe dafs er in Venedig gewesen, nur aus sich selbst müsse er erklärt

werden: vielleicht gewinnen wir Grund und Boden, eine andere Antwort zu geben.

Doppelmayer erzählt, Dürer sei auf seiner ersten, 1494 durch Heirath und Niederlassung in Nürnberg geschlossenen Wanderschaft zuletzt auch nach Venedig gekommen, was Knorr, in seiner 1759 in Nürnberg erschienenen Allgemeinen Künstlerhistorie, gewissenhaft abschreibt. Beide aber wissen von der 1505 unternommenen Reise nichts, und es kann hier eine bloſse Verwechslung vorliegen. Auch sagt Dürer selbst in dem bekannten Bericht über das eigne Leben nichts davon; allein er drückt sich hier so kurz und allgemein über die vierjährige Wanderzeit aus, daſs durchaus nichts der Annahme entgegensteht, er habe, wie andere Orte, so auch Venedig darin einfach unerwähnt gelassen. Nun aber deutet Dürer's Thätigkeit zwischen 1494 und 1505 auf italienischen Einfluſs, und zudem der zweite der uns erhaltenen Briefe an Pirkheimer, zu Lichtmess 1506 geschrieben, enthält eine Stelle aus der man bereits früh ähnliche Schlüsse gezogen hat, und zwar mit gutem Rechte, scheint mir. Wir lesen in diesem Briefe:

'Ich hab vill guter frewnd vnder den Walhen dy mich warnen daz Ich mit Iren Molern nit es vnd trinck awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding in Kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen, noch schelten sy es vnd sagn es sey nit antigisch art dorum sey es nit gut aber Sambelliny der hat mich vor vill zentilomen fast ser globt er wolt gern etwas von mir haben vnd ist selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten Ich soll Im etwas machen er wols woll tzalen. Vnd sagn mir dy lewt alle wy es ein so frumer Man sei daz Ich Im gleich günstig pin. Er ist ser alt vnd ist noch der pest Im gemell vnd daz Ding daz mir vor eilff Jorn so woll hat gefallen daz gefelt mir jtz nit mehr vnd wen Ichs nit selbs sach so hett Ichs keinem andern gelawbt awch las Ich ewch wissen dy vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob ist aber Anthoni Kolb schwer ein eyt es lebte kein pessrer Moler awff erden den Jacob. Dy andern spotten sein sprechen wer er gut so belieb er hy etc. Vnd hewtt hab ich erst mein Thafell angefangen' u. s. w. In heutigem Deutsch: Ich habe viel gute Freunde unter den Italienern, die mich warnen mit den übrigen Malern zu essen und zu trinken; viele darunter sind mir auch

feindlich gesinnt, aber meine Arbeiten copiren sie wo sie ihrer nur habhaft werden können, in den Kirchen oder sonstwo. Hinterher raisoniren sie darauf, es fehle die antike Auffassung und tauge nichts, Giovanni Bellini aber hat mir hier vor den ersten Edelleuten die gröſsten Lobsprüche gegeben und ist selbst zu mir gekommen weil er gern etwas von mir zu haben wünschte, er will es mir gut bezahlen. Ich höre hier von allen Leuten daſs es ein Mann ist auf den man sich verlassen kann und habe ihn gleichfalls sehr gern. Er ist sehr alt, unter den Malern hier aber der beste. Was mir vor eilf Jahren hier so wohl gefallen hat, gefällt mir jetzt nicht mehr: ich hätte es keinem andern geglaubt wenn ich es nicht selber sähe. Es sind übrigens bessere Maler hier als Meister Jacob, auf den Anthoni Kolb einen Eid leistet, es gäbe keinen bessern auf Erden. Man spottet hier über ihn. Wenn er so gut wäre, warum er nicht dageblieben sei, und dergl. Ich selber habe heute erst mein Gemälde begonnen u. s. w.

Wir ersehen hieraus erstens, daſs sich als Dürer diesen Brief schrieb manches bereits von seinen Arbeiten in Venedig fertig vorfand, in Kirchen und anderswo, das ihm Lob und Tadel, Freundschaft und Feindschaft, und die Ehre copirt zu werden eingetragen hatte. Wir wissen jedoch weder was diese Gemälde darstellten, noch ob Dürer sie in Venedig gearbeitet, denn seine Briefe besagen daſs er 'Tafeln' aus Nürnberg mitgebracht hatte die er in Venedig verkaufte. Diese Tafeln für Kupferstiche zu erklären, wie versucht wurde, ist einmal des damaligen Sprachgebrauchs wegen unmöglich, zweitens aber erlauben es die dafür gezahlten Preise nicht: Dürer hat zwei davon für 24 Ducaten, ein anderesmal drei für etwa gleichen Werth verkauft. Demzufolge müssen es Gemälde mäſsigen Umfangs gewesen sein. Eins darunter vielleicht der Ecce Homo der heute noch in Venedig gezeigt wird, dessen Maaſse mir aber nicht mehr lebhaft vor Augen stehn. Wie dem nun sei, anzunehmen bleibt daſs Dürer zu der Zeit bereits wo der uns erhaltene Theil des Briefwechsels mit Pirkheimer beginnt, in Venedig arbeitete. Der erste dieser Briefe, Anfang 1506 geschrieben, zeigt ihn als dort ganz heimisch und deutet auf frühere Correspondenz hin. Seine Frau ist während seiner Abwesenheit bereits in Frankfurt gewesen; er selbst denkt an die Rückkehr. Doch, wie gesagt, von den im Jahre 1505 etwa in Venedig sowohl verkauften als geschaffenen Gemälden, die

den ersten Grund seines Ruhmes in Italien legten, noch auch von den erwähnten italienischen Künstlercopien danach ist nicht einmal eine Notiz auf unsere Tage gelangt.

Wir lesen zweitens in dem Briefe aber die auffallende Aeufserung über das Ding das ihm vor eilf Jahren gefallen habe und jetzt nicht mehr gefalle. Stände 'zwölf' da, so würde, glaube ich, überhaupt Niemand gezweifelt haben dafs in diesen Worten der Beweis für Dürer's Anwesenheit 1494 in Venedig enthalten sei. Da er in diesem selben Jahre jedoch von der Wanderschaft zurück und in Nürnberg fest ansässig und verheirathet erscheint, so sollen seine Worte, als dem widersprechend, dergleichen nicht enthalten dürfen. Ich vermuthe aber, Dürer hat sich nur in der Rechnung geirrt, was leicht möglich war. Denn wenn er im Frühjahr 94 von Venedig fortgegangen war, so lief zu dieser Zeit in Venedig noch das Jahr 1493, das dort erst im März 1494 sein Ende erreichte. Diese Verwechslung ist so natürlich dafs man sie ohne weiteres annehmen darf. So allein auch erhält die Stelle des Briefes Sinn und Inhalt: Dürer redet Pirkheimern von der Venetianischen Malerei und gesteht ein, dafs ihm was er vor eilf Jahren bewundert, jetzt, um einen ganz modernen Ausdruck zu brauchen, als ein überwundener Standpunkt erscheine. 'Ding' bedeutet in seiner Sprache nicht etwa nur ein einzelnes Gemälde, sondern, als ein von ihm sehr oft und stets in demselben Sinne gebrauchtes und sehr umfassendes Wort, im allgemeinen: künstlerische Thätigkeit und deren Resultate, jenachdem also: Gemälde, Zeichnungen, Stiche, eine Sammlung von dergleichen, einmal sogar den ganzen künstlerischen Nachlafs, wo Dürer von Raphaels Tode spricht, in seinem Bericht über die Niederländische Reise. (Ganz unpassend ist es, bei Ding an ein Mädchen, eine nach eilf Jahren wiedergesehene Geliebte zu denken, wie man zu erklären versucht hat.)

Als höchst Gedankenerweckend finden wir drittens aber die Bemerkung in diesem Briefe: die Maler tadelten seine Sachen weil sie nicht antikisch seien. Nehme ich dies zu dem Vorigen hinzu, so lassen sich weitgreifende Vermuthungen anknüpfen.

Arbeitete Dürer Anfangs der neunziger Jahre zum erstenmale in Venedig, so war natürlich dafs er, als Schüler damals, sich der herrschenden Kunstrichtung hingab. Diese aber war eine durchaus 'antikische', Mantegna unter den Malern ihr Hauptrepräsentant

in Oberitalien. Ihn mufste Dürer damals nachahmen, und es liegen Zeugnisse vor dafs es geschehen sei. Die Federzeichnungen der Albertinischen Sammlung in Wien: Bacchanal und Tritonenkampf, mit der Jahreszahl 1494 gezeichnet, sind so offenbar (es ist bereits oft bemerkt worden) Mantegna nachgebildet, dafs der Zusammenhang nicht geleugnet werden kann. Indessen diese Nachahmung könnte in Nürnberg stattgefunden haben, wohin Mantegna's Blätter gelangten. Sei dem so, das immer bleibt fest stehn, dafs Dürer 1494, mag er damals nun aus der Fremde hergekommen sein woher er will, die Phantasie mit in antikem Sinne idealern Gestalten bevölkert trug als später; wir dürfen dies auch der Nachricht Sandrarts entnehmen, bei dem wir lesen, Dürer habe sich durch eine Zeichnung: Orpheus von den Bacchantinnen mishandelt, Eintritt in die Nürnberger Malerzunft erworben. Ohne Zweifel entsprach das Blatt dem Tritonenkampfe und war in Mantegna'scher Manier durchgeführt.

Nehmen wir nun noch einmal die Stelle des Briefes in ihrem Zusammenhange. Dürer zieht darin eine Parallele zwischen jetzt und vor eilf Jahren. Er constatirt, wiesehr er sich, ohne dafs er es selbst gemerkt, in seinen Anschauungen verändert finde. Einerlei woher ihm diese 1494 (oder 95) gekommen: 1506 desavouirt er sie, und darauf kommt es uns an. Einem Andern würde er es nicht geglaubt haben, schreibt er, nun aber sehe er es mit eignen Augen. Er glaubte sich also als er aufs neue nach Venedig ging noch in derselben Richtung, und gewahrte erst als er die Dinge dort neu kennen lernte dafs er es nicht mehr sei. Welches war der Verlauf seiner Entwicklung? Dafs er 1494, als er seine erste Nürnberger Meisterzeit begann, erfüllt von den, in Venedig selbst oder sonstwo, aus Mantegna's Schule aufgesogenen Anschauungen, zu Hause in derselben Weise fortzuarbeiten versuchte. Dafs er bald jedoch seiner Natur nach die Nöthigung spürte von der blofsen Nachahmung und Erinnerung dieser Vorbilder zur Benutzung lebendiger Modelle überzugehn; dafs diese den italienischen wenig ähnlich waren; dafs mit den so neu empfangenen Eindrücken die Erinnerung der früheren sich vermischte; dafs diese Erinnerung mehr und mehr schwand, und zuletzt nichts mehr übrig blieb als die Wahl der Stoffe, die allgemeine Auffassung, und die ideale Behandlung der Gewandung Man betrachte nur die unter dem Namen die 'Eifersucht' oder 'der grofse Satyr' bekannte Composition. Die in der Mitte erscheinende Frau,

mit dem von den fliegenden Gewändern entblöfsten Beine, ist ganz im Geiste Mantegna's aufgefafst, die andern Figuren sind ächt deutsch. Alle in die Jahre 1494 bis 1505 zu setzenden Stiche gestatten ähnliche Beobachtungen. Ich glaube ihre Reihenfolge kann nach dem Maafse bestimmt werden in dem wir die antikischen Reminiscenzen schwächer und die minutiöse Nachahmung des lebenden Modells stärker werden sehn. Dürer selbst, auf sich allein beschränkt, ward des Wechsels nicht so stark inne, als er ihm, zurückversetzt nach Venedig, nun plötzlich erscheinen mufste. Die Folge war, dafs er jetzt nun den letzten noch anklebenden Rest der alten Schule, die Wahl der Stoffe, aufgab. In Venedig 1505 mufs dieser Umschwung stattgefunden haben. Man schimpfte dort auf ihn, aber man copirte ihn. Er überblickt die Dinge. Nur natürlich kann uns erscheinen dafs er die Hohlheit der ihm ehedem als bedeutend und inhaltreich vorleuchtenden Nachahmung der Antike anerkennt und die höhere Berechtigung der unter Gianbellin während seiner eilfjährigen Abwesenheit zu beginnender Blüthe gebrachten realistischen Schule empfindet, der er sich anschliefst. Unbewust war er denselben Weg gegangen.

Dafs in dieser seiner Anerkennung Gianbellin's damals aber ein offenbares Parteiergreifen lag, sehen wir daraus dafs Dürer ihn ausdrücklich als den bezeichnet der auch ihn anerkannte, während die meisten anderen seine Gegner sind. Sie werfen ihm vor, seine Arbeiten seien nicht im antiken Geiste geschaffen. Wahrscheinlich dafs um 1506, wo es ja auch in Florenz zwischen dem alten Savoirfaire und dem neuen Naturalismus, den Michelangelo vertrat, zum Kampfe kam, in Venedig nicht minder eine Sonderung der Parteien eintrat. Dürer aber spricht sich gegen Pirkheimer darüber aus wo er früher gestanden und wo seine Stelle jetzt sei.

IV.

Allein die Ausgiebigkeit der Briefstelle ist damit noch nicht erschöpft.

Auffallend mufs allerdings erscheinen dafs die neueren Schriftsteller welche über Dürer handeln, wie v. Eye in seinem Leben Dürer's oder Waagen in der Geschichte der deutschen Malerschulen, der ersten Reise Dürer's nach Venedig im Jahre 1494 gar nicht erwähnen, da doch Fiorillo schon sie als sicher annimmt, noch mehr aber,

da von ihr ganz neuerdings auf eine Weise die Rede war dafs dies völlige Schweigen kaum begreiflich scheint. Bereits im ersten Jahrgange des Naumann'schen Archivs, der von 1855 datirt, ist von Harzen nämlich darauf hingewiesen worden, dafs der in Dürer's Briefe erwähnte Meister Jacob, auf welchen Anton Kolb, ein reicher in Venedig etablirter Nürnberger Kaufmann so grofse Stücke hielt, ein und derselbe Künstler sei mit Jacob Walch aus Nürnberg (Walch genannt weil er gleichsam zum Italiener geworden), sodann mit Jacopo da Barbari und endlich mit dem als Meister des Caduceus bekannten anonymen Kupferstecher, als welcher er für Kolb die, 1500 erscheinende, Pianta di Venezia anfertigte, einen in Vogelperspective aufgenommener Plan Venedigs der in Italien bekanntlich eine Zeitlang als Arbeit Dürer's angesehen ward. Um 1505 oder 6 soll, Harzen zufolge, Graf Philipp, ein natürlicher Sohn Philipps von Burgund, auf diplomatischer Mission im Dienste des Kaiser Max Venedig berührend diesen Jacob Walch oder Giacopo Barbari für sich nach den Niederlanden engagirt haben. Harzen stellt ferner auf, dies Engagement könne zu Anfang 1506 stattgefunden haben und Dürer Barbari's Mitbewerber für die Stellung gewesen sein. Aus diesem Grunde dann habe Dürer, als Meister Jacob den Sieg davon getragen, sich so spöttisch über ihn geäufsert.

Passavant nimmt dies im Peintre graveur auf und geht weiter. Wahrscheinlich, lesen wir bei ihm, habe Pirkheimer angefragt ob es denn wahr sei dafs Jacob die Stelle beim Grafen Philipp erhalten, und ob sich denn, mit Anspielung auf Dürer, nicht bessere Meister gefunden hätten. Es ist zu bedauern, dafs alles was Passavant geschrieben hat, sich sobald er auf die persönlichen Verhältnisse zu sprechen kommt durch kritiklose Annahme fremder Conjecturen als feststehender Thatsachen auszeichnet und dadurch von vorn herein unzuverlässig erscheinen mufs. Der vorliegende Fall ist ein neuer Beweis dafür. Harzen nämlich irrt wenn er die Reise des Grafen in die Jahre 1505 oder 6 verlegt. Noviomagus in seiner durchaus im Tone der Lobrede gehaltenen Lebensbeschreibung des Grafen ist meiner Kenntnifs nach der einzige Autor der von dieser Gesandtschaft redet. Nach dem Tode König Philipps von Spanien erst und nach den Belagerungen von Waveningen und Venloo, als der Graf sich aus dem Kriegsdienste ganz zurückziehen gewollt, sei er vom Kaiser aus seiner Ruhe wieder herausgerissen und zum Pabste Ju-

lius II. nach Rom gesandt worden. Nun starb König Philipp aber im September 1506 erst, und der Pabst war vom Herbste 1506 an bis März 1507 fern von Rom. Vom Grafen aber wird ausdrücklich gesagt, er sei nach Rom gegangen und auf dem Wege dahin in Florenz mit aufserordentlichen Ehren aufgenommen worden. Vorher sei ihm in Mirandula derselbe grofsartige Empfang bereitet worden. Der Graf mufste auf seinem Wege mithin Bologna berühren und hätte sich, gleich den Gesandten der übrigen Mächte, ohne Zweifel am päbstlichen Hofe dort fixirt haben müssen. Allein selbst dann wenn er dies that und im Gefolge des Pabstes nach Rom ging, gelangte er auf diese Weise nicht nach Florenz, das Julius II. auf seiner Rückreise unberührt liefs. Er kann also nicht vor Mitte 1507 nach Rom gegangen sein.

Ueberhaupt aber ist diese Gesandtschaftsreise, die von Noviomagus als eine Art Triumphzug geschildert wird, problematischer Natur. Weder Raynaldo noch Paris dei Grassi wissen von der Anwesenheit des Grafen in Rom, auch sonst habe ich nichts darüber finden können. Erst Mitte 1508 kam Kaiser Max in die Niederlande. Vielleicht dafs er damals erst den Grafen in unbedeutenderer Sendung nach Rom schickte und dafs der ihm zu Theil gewordene pompöse Empfang, der sich dort leicht und bei jeder Gelegenheit veranstalten liefs und läfst, als ausnahmsweise grofsartig angesehen und demgemäfs von Noviomagus beschrieben ward. Wie dem nun sei, zur Zeit Dürer's konnte Graf Philipp nicht in Venedig erschienen sein um Barbari persönlich mitzunehmen, wovon überdies Noviomagus nichts sagt, wohl aber konnte Philipp Barbari bereits früher durch Unterhändler gewonnen haben. Denn Noviomagus erzählt nur, er habe ihn mit grofsen Kosten kemmen lassen und giebt keinen Zeitpunkt dafür an. Ja, die Berufung konnte bereits vor 1506 erfolgt sein, denn Dürer erwähnt Barbari's wie es scheint als eines bereits abgegangenen und das 'blieb er hy' ist wohl mit 'wäre er hier geblieben' zu erklären.

Ich nehme dies um so sicherer an als Dürer sagt 'Awch las Ich ewch wissen daz vill pesser Moler hy sind wi der dawssen Meister Jacob'. Dies 'der dawssen' hat mancherlei Erklärung erfahren. Campe denkt an 'Tausendkünstler' und hat, wie in den Reliquien zu lesen steht, eine bestimmte Person damit im Sinne. Man könnte an 'Daus' denken, was wie das Wörterbuch ausweist nach guter wie

böser Seite einen aufserordentlichen Kerl bezeichnete. 'Der Daus!' kommt als Interjection vor und liefse sich allenfalls auch in diesem Sinne hier verstehen. Ich glaube jedoch 'dawssen' mufs hier in derselben Bedeutung genommen werden wie es Dürer noch sonst gebraucht, von 'draussen', 'der' aber ist nichts anderes als 'dar', und das ganze bedeutet 'da draussen'. 'Draussen' aber, italienisch 'fuori' hat in Italien den besondern Sinn die Abwesenheit speciell aus Italien zu bezeichnen. Italien ist heute noch die Mitte der Welt, alles andere ist 'fuori', wie dem Engländer jeder Nichtengländer ein foreigner ist. Dürer redet hier im Sinne der Venetianer und setzt den 'Malern hie' den Meister Jacob 'da draussen' entgegen, ganz wie er im 6ten Briefe statt 'heimkehren' 'hinauskommen' setzt. 'Aber in 2 Monaten kan ich nit hinawskumen wan ich hab noch nit daz ich mich kun hinaws schicken'. Und so ist wohl der Schlufs gestattet: Jacob Walch, in Venedig genannt Jacopo da Barbari, habe vor 1506 Venedig verlassen und sich nach den Niederlanden begeben, und Dürer, meinetwegen auf Pirkheimer's Anfrage, dies Ereignifs nach Hause gemeldet.

Für Dürer's und Barbari's Zusammenhang wäre damit noch nichts gewonnen. Nun aber behauptet Harzen, Doppelmayr erzähle, Barbari (-Walch) sei Dürer's Lehrmeister gewesen, während Passavant (P. G. III, 134) die Stelle 'das Ding daz mir vor 11 Jaren gefallen etc.' gleich mit solcher Sicherheit auf ein Werk Barbari's bezieht, dafs er für sein Theil daraus allein schon Dürer's Aufenthalt in Venedig 1495 (müfste doch wenigstens 94 heifsen) herleitet. Ich habe in Doppelmayr nichts dergleichen finden können. Hans von Kulmbach wird von ihm als Walch's Schüler genannt, Dürer nicht. Doch mag es an einer Stelle stehen die mir entgangen ist; der Index zu dem Buche taugt wenig. Allein lassen wir die litterarischen Zeugnisse für Dürer's Verhältnifs zu Barbari und gehen zu den viel bedeutenderen der Werke selbst über. Betrachten wir die Stiche Barbari's, d. h. des Meisters mit dem Caduceus, und seine Gemälde. In den Stichen die deutlichste Nachahmung der von Mantegna aufgebrachten 'antikischen' Richtung: Satyrnkämpfe, Tritonenentführungen, ganz das phantastische Element Dürer's zwischen 1494 und 1506. Aber mehr! Die auf Trophäen ruhende weibliche Gestalt (Bartsch, 23) erscheint in den Umrissen als der geraubten Amymone Dürer's entsprechend. Die an die Säule gefesselte Frau (mir nur aus J. Hopfer's

Nachstiche bekannt), ist in der Stellung höchst ähnlich der Venus der Dürer'schen 'Gelosia'; der violinspielende Satyr nichts anderes als ein Pendant zu dem Dürer'schen welcher die Clarinette bläst; der zielende Apoll mit dem Bogen (mir ebenfalls nur durch Hopfer bekannt) durchaus der Dürer'sche, nur in geringer Qualität. Eine Vergleichung der ganzen Serie ächter Barbari'scher Stiche (und ich vermuthe, selbst die auf dem Berliner Museum für ächt gegebenen sind zum Theil nur Nachstiche) würde ganz andere Anhaltpunkte ergeben. Dafs hier Einflufs gewaltet von der einen oder andern Seite ist unzweifelhaft. Passavant gesteht ihn zu und will Barbari als ganz unabhängig von Dürer behandelt wissen, auch erscheint die Lage der Dinge so*). Zudem war Barbari der bei weitem ältere von beiden Künstlern. In den 90er Jahren arbeitete er in Venedig. Die Vermuthung drängt sich auf beinahe, Dürer sei durch Barbari's Einflufs damals in seinen Neigungen bestimmt worden, und ihm deshalb als er 1506 an Pirkheimer über den Umschwung seiner Ansichten berichtete, Barbari's Name unwillkührlich gleich in die Feder gekommen**). In viel späteren Jahren dann, als ihm auf seiner Niederländischen Reise die Regentin Margaretha ihre Sammlung zeigt und er Werke Barbari's da sieht, nennt er ihn mit Hochachtung. Und wirklich, wenn ein Künstler jener Zeit nicht blos als Stecher, sondern als Maler nach Dürer's Sinne arbeiten mufste, so war es Barbari.

Ich kenne nur zwei Gemälde seiner Hand. Das Augsburger, das als Deckel des wunderbaren Kopfes von Lionardo da Vinci

*) Ich habe, da die Originale nicht vorlagen, das Papier der Blätter natürlich nicht untersuchen können. Aus niederländischem Papier aber schlechtweg, wie versucht worden ist, auf die Niederlande als Entstehungsorte der Platten zu schliefsen, ist falsch. Barbari nahm seine Platten jedenfalls mit und druckte nach Bedürfnifs weiter. Es kommt darauf an, das Papier der ersten Abdrücke zu untersuchen. Weder Passavant aber noch Harzen sagen, weder wieviel Abdrücke sie untersucht haben, noch ob es gute Abdrücke waren.

**) Nagler bespricht (Monogr. III, 769) Harzens Aufsatz und Passavants Benutzung desselben sehr weitläuftig und erklärt sich einverstanden, nur soll Dürer's 'Meister Jacob' nicht Barbari sondern Jacob von Strafsburg sein, weil Dürer ihn hier spöttisch behandele und später in der Niederländischen Reise mit solcher Hochachtung von ihm rede. Dürer spottet aber nicht, er berichtet nur was die andern sagten. Dürer verhielt sich damals indifferent, was sich sehr wohl damit verträgt dafs er Barbari's spätere Werke in den Niederlanden hoch stellte. Für Jacob von Strafsburg spricht nicht das mindeste.

dient, Brulliot und Passavant zufolge mit 1504 bezeichnet, eine Zahl die Nagler (Monogr.) jedoch vergeblich aufgesucht zu haben versichert. Passavant sagt es sei auf Lindenholz gemalt, müsse folglich in den Niederlanden entstanden sein, und beweise, Barbari sei 1504 bereits dort gewesen. Diesen Folgerungen wird nun zwar Niemand beistimmen, denn Vasari versichert ausdrücklich die Venetianer hätten, im Gegensatz zu dem übrigen Italien, ihr Holz aus Deutschland bezogen und man finde, obgleich sie meistens auf Leinwand malten, eher Tannenholz für Gemäldetafeln bei ihnen angewandt, während man in Toskana etc. Pappeln vorziehe. Kam aber Tannenholz aus Deutschland nach Venedig, so konnte auch Lindenholz dahin gelangen. Zudem ist die Jahreszahl bedenklich. Allein der Wahl des Stoffes nach: ein paar Rüstungstücke mit Wild an einem Nagel aufgehangen, ist die Arbeit, scheint mir, in den Niederlanden entstanden. Die Malerei ist frisch und lebendig, die Nachahmung der todten Natur vollendet und das Ganze höchst elegant und meisterhaft ausgeführt.

Bei weitem bedeutender aber ist der Christuskopf der Gallerie von Weimar, halbe Lebensgröfse, en face gesehen, mit ein wenig Gewand um die Schultern, von vortrefflicher Erhaltung, ohne Zweifel dasselbe Stück das Brulliot (I, 429) als aus dem Cabinet Praun in die Frauenholzische Sammlung zu Nürnberg übergegangen beschreibt. Auch in diesem Werke wenig Venetianisches, an Italien könnte allein die ruhige Auffassung erinnern, obgleich die grofsartige Darstellung solcher Köpfe nicht in Italien allein gefunden wird; die Farbe ist blühend als hätte der gesundeste niederländische Einflufs gewaltet. Dabei jeder Pinselstrich eine Erinnerung an Dürer's Art. Wie er zu malen pflegt: die schlanke Führung des Pinsels sichtbar. Nur feiner, lichter, zarter als ich von Dürer selbst irgend etwas kenne. Das Haar auf das feinste in geringelter, goldschimmernder Lockenlage durchgeführt. Der Mund halb geöffnet, der Blick voll Reinheit und Tiefe. Nur ein Künstler ersten Ranges konnte so malen. Zugleich aber: wenn Dürer irgend Jemandem nicht nur seine Art den Grabstichel zu gebrauchen sondern auch die der Pinselführung verdankte, kann nur Barbari genannt werden, und der Weimaraner Christuskopf genügt um auszusprechen, dafs der Meister seines Schülers nicht unwürdig gewesen sei. —

V.

Diese Bemerkungen sind nun allerdings nichts als ein Gewebe von Vermuthungen, aber die Richtung wenigstens scheint gewonnen, nach der hin zu forschen bliebe um Dürer's Anfänge nicht ganz aus sich selber erklären zu müssen, woran ich, wie bei keinem anderen Künstler, auch nicht bei ihm glaube. Eine Art von Boden dürfte nun doch vorhanden sein für seine Thätigkeit vor 1506, und dessen bedarf es um zu verstehen welcher Umschwung in diesem Jahre mit ihm vorging. Für diesen selbst aber sind wir auf lebendigere Beweise gestellt. Denn soviel verloren worden ist für Erkenntnifs der früheren Zeiten, soviel blieb erhalten für den Beginn der neuen Epoche durch das Vorhandensein des Hauptgemäldes das 1506 in Venedig entstand: das Rosenkranzfest im Kloster Strahow zu Prag. Verdorben, unglücklich restaurirt und übermalt, dennoch immer noch geeignet erkennen zu lassen was er selbst und was der gewesen der es gemalt hat. Und damit das Gemälde nicht blofs als ein Werk dastehe das fertig und in sich abgeschlossen nur den Punkt zeigt zu dem Dürer sich erhob und weiter nichts, sondern damit wir gleichsam Dürer's letzte Schritte zu ihm hinan zu beobachten im Stande seien, ward uns neben der Tafel im Kloster Strahow eine zweite erhalten, heute im Besitz des städtischen Museums zu Lyon, welche, dieselbe Composition tragend, Anlafs giebt zu äufserst inhaltreicher Vergleichung.

Doch es liegen auch hier wieder die Dinge nicht so einfach. Ein wahrer Schutt von Ungewifsheit hat sich mit den Jahren über die beiden Gemälde angehäuft, der beseitigt werden mufs.

Aus Dürer's Briefen an Pirkheimer ergiebt sich dafs ihm die Nürnbergische Gemeinde zu Venedig ein Gemälde in Auftrag gab. Auf Van Manders Autorität hin hatte man bisher die Meinung gehegt es sei darauf die Marter des heiligen Bartholomäus dargestellt gewesen, und dem entsprach ein Bild dieses Inhalts zu Prag sowie der Umstand dafs die Nationalkirche der Deutschen in Venedig, deren Altar es schmücken sollte, dem heiligen Bartholomäus geweiht war. Nun aber berichtet Chr. Scheurl (v. Eye p. 503 druckt die Stelle am bequemsten ab) es habe sich ein äufserst ähnliches Portrait des Kaisers auf dem Gemälde befunden, das er als Hauptzeichen gleichsam hervorhebt, während Dürer selbst, in dem auf dem Britischen Museum befindlichen Briefe an Pirkheimer, es ein Marienbild

nennt.*) Beide Umstände aber deuten auf das zu Strahow befindliche Rosenkranzfest mit der Inschrift: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, nebst Monogramm. Dazu kommt daſs sich eine Copie dieses Bildes im Palaste Grimani zu Venedig befand**).

Die Tafel im Kloster Strahow aber steht dort seit 1782. (v. Eye p. 224.) Da in diesem Jahre der in Prag zurückgebliebene Rest der ehemaligen Sammlung Kaiser Rudolf II, deren Hauptbestandtheile 1612 nach Wien abgeführt wurden (Heller, 240) zur Versteigerung kam, so kann angenommen werden, dürfte auch wohl übrigens zu belegen sein, daſs das Gemälde 1782 auf dieser Auktion für das Kloster gekauft ward. (Auch steht wenig der Annahme entgegen es sei identisch mit dem Gemälde welches Van Mander im Palais zu Prag sah und (fol. 131[b]) beschreibt: Noch heeft hy gemaeckt Anno 1506 een Mary-beeldt, boven welcx hooft comen twee Engelen, houdende eenen Rosencrans, als om her te becroonen***). Obwohl diese Beschreibung nicht ganz zutrifft nämlich, scheint die Verwechslung doch nur in einem Erinnerungsfehler zu liegen, da kein anderes mit 1506 bezeichnetes, derartiges Gemälde mit einer Krönung Maria's vorhanden ist oder sich Nachricht darüber fände.)

Dies wäre mithin im Klaren. Dürer malt das Bild 1506 in Venedig; es bleibt daselbst, wo seine Anwesenheit eine Reihe von Jahren verbürgt ist, (siehe Waagen im Kunstbl. a. a. o.) und wo es copirt wird, welche Copie in Venedig zu sehen war, kommt darauf nach Prag in die kaiserliche Sammlung, und 1782 in's Kloster Strahow, wo es sich heute befindet.

Nun aber tauchen 1780 in Wien zwei Copien des Gemäldes auf, mit gleicher Inschrift, erheblich abweichend jedoch in der Composition. Zwei zu Ende des vorigen Jahrhunderts erscheinende Kunstjournale, das eine von Meusel, das andere von Murr redigirt, bringen unabhängig von einander verfaſste, d. h. die eine nicht von der anderen abgedruckte, dennoch aber von derselben Hand geschriebene Anfragen von Wien aus, welche Auskunft über das etwaige

*) Siehe den Brief hinten, p. 166.

**) Waagen sagt freilich 'befindet' (Kunstblatt 1854, p. 200) und will sie selbst gesehen haben. Murray's Handbook und Andere wissen nichts davon.

***) Waagen druckt im Kunstblatt a. a. o. diese Worte allein in durch Druckfehler verständlicher Weise.

Original verlangen. Während in der einen Zeitschrift jedoch nur von 'einer' Copie gesprochen wird, ist in der andern von 'zweierley Copie' die Rede, beidemale aber dieselbe gleichlautende genaue Beschreibung beigefügt. Das weitere Schicksal dieser beiden Copien ergiebt sich in der Folge daraus, daſs Primisser, in seinem 1819 erschienenen Cataloge der Ambraser Sammlung, eine auf Leinwand gemalte Copie 'des Bildes von Albrecht Dürer' anführt und dazu eine Beschreibung giebt die mit der von Meusel und Murr gebrachten übereinstimmt*). Das Original dieses Bildes dagegen, das Primisser, der ganzen Fassung seiner Notiz nach mithin, wirklich für ein Original hält und zweitens als bekannt voraussetzt, muſs dasjenige sein welches sich Heller zufolge 1821 im Belvedere zu Wien befand. Dieses sah Hirt in Wien, und sagt darüber in seiner 1820 publicirten Recension des Heller'schen Buches, (Jahrbücher, nicht 'Blätter' wie Waagen schreibt, für wissenschaftliche Kritik, 1829, I, 576.) daſs er es sehr wohl kenne und daſs er es, aus bestimmten Gründen die angegeben werden, für ein Original halte.

Heute nun ist das Wiener Bild aus dem Belvedere sicher verschwunden; ob die Ambraser Copie auch, weiſs ich nicht. Waagen, der überhaupt nur von einem einzigen weiſs, bespricht dasselbe (im öfter angeführten Aufsatz Kunstbl. 1854, p. 200) mit Sicherheit, läſst aber, (obgleich er sich über diesen Punkt nicht ausspricht) deutlich genug durchblicken daſs er es nicht selbst gesehn, noch daſs er wisse was aus ihm geworden. Dagegen lesen wir in seinem neuesten Werke über die Deutschen Malerschulen die Angabe, es finde sich in Lyon eine früher in Wien gewesene 'freie Copie' des im Kloster Strahow vorhandenen Dürerschen Gemäldes, welche in's Jahr 1600 zu setzen sei. Wie das Gemälde nach Lyon gekommen sei, theilt er nicht mit, noch aus welchen Gründen er es mit dem Wiener als identisch ansehe, noch warum es als eine Copie zu betrachten sei, noch warum diese in's Jahr 1600 gehöre, noch ob er das Werk selbst gesehn, oder endlich von wem er alle diese Angaben darüber empfangen habe.

Die Lage der Dinge ist also ziemlich unklar. In Strahow ein Original; in Wien ein Original; in Venedig, Ambras und Lyon Copien; das Wiener Original, die Venetianische und Ambraser Copie nicht mehr vorhanden. Was es bisher unmöglich machte, der Sache

*) von Machat ist der Verfasser der Murr'schen und Meusel'schen Anfrage.

auf den Grund zu kommen, war der Mangel an Abbildungen. Vom Prager Gemälde werden zwar Stiche und Lithographien angeführt, allein weder die Berliner Kupferstichsammlung besitzt dergleichen, noch waren Berliner Kunsthändler im Stande sie aufzutreiben. Vom Lyoner Stücke existirten überhaupt keine Nachbildungen, nicht einmal eine Beschreibung.

Ich bin im Stande diesem Aufsatze zwei Photographien beigeben zu können welche diesem Mangel abhelfen. Durch die persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers dieser Blätter wurde ein Stich des Strahower Gemäldes endlich doch herbeigeschafft; von der Lyoner Tafel erhielt ich eine Abbildung, die nicht im Handel ist, durch die Güte des Herrn Beulé in Paris. Ich theile ferner eine Angesichts des Lyoner Originals von mir selbst vor zwei Jahren aufgezeichnete Beschreibung mit.

VI.

Lyon, d. 7. Mai 1863. Gemälde Albrecht Dürers auf der städtischen Gallerie.

'Die Jungfrau sitzt in der Mitte des Bildes vor einem sehr dicken, dunkeln Baumstamme, der, bis zum obern Rande reichend und das Gemälde durchschneidend, gleichsam die Rücklehne ihres Sitzes bildet. Ihr röthlich blondes Haar mit halbgoldlichen Lichtern fällt aufgelöst an der rechten Seite über Hals und Schulter bis auf die Brust und weiter tief zum Gürtel herunter. Sie ist ganz schwarz gekleidet, ein sammtnes Schwarz ohne Lichter auf den Falten; um das Kleid, wo es auf der Brust zusammengeht, läuft eine breite grünliche Borte, mitten darauf, unter dem Halse, eine grofse, aus bunten Steinen gebildete Brosche. Das Kind liegt nackt auf einem scharf abstechend weifsen Tuche über ihren Schoofs, von links nach rechts gestreckt mit beiden Händchen einen Kranz von rothen Rosen emporhaltend, gerade über dem Haupte der links neben der Jungfrau, scharf im Profil ihr zugewandt knienden heiligen Katharina.

Diese hat eine einfache, niedrige Krone auf dem Haar, hält mit der Linken, die vor ihrem Gürtel sichtbar wird, den Griff eines aufrecht vor ihr stehenden Schwertes, während die Rechte auf dem mit Stacheln umringten in der Verkürzung vor ihr stehenden Rade ruht. Hinter ihr, nach dem Rande des Gemäldes weiter links hin, eine zweite kniende weibliche Gestalt, jünger als sie, die Hände

betend vor der Brust zusammengelegt, und mit einer hohen Kaiserkrone auf dem Haupte. Zwischen ihrem Kopfe und dem der Heiligen ein mit Rosen bekränzter Mönchskopf, sich vordrängend und nach Maria schauend. Sein Teint ist dunkel, das Gesicht vortrefflich gezeichnet und gefärbt. Dicht am Rahmen endlich, noch weiter zurück aber und gleichfalls wundervoll gemalt, ein anderer männlicher Kopf mit schwarzem Barett, und hinter diesen Köpfen viele andere im Vordergrunde, mehr und mehr zurücktretend, so daſs das Ganze eine Art Gedränge bildet.

Hoch herausragend darüber dann, auf gleicher Höhe mit Maria, ein geflügelter Engel in dunkelrothem Gewande, die Rechte mit gehobenem Zeigefinger zum Himmel erhebend, in der Linken einen Lilienstengel; und über ihm wieder, ein wenig mehr der Mitte des Gemäldes und dem sie durchschneidenden Baumstamm zu, mitten aus dem blauen Himmel herausguckend ein kleiner nackter Kinderengel, mit dem allein sichtbaren Oberkörper über ein federweiſses Wölkchen sich vorstreckend, das wie ein Kissen unter seinen Aermchen liegt. Er streut mit beiden Händen Linien und rothe Blumen herab. Links nach dem Rande zu schlieſsen junge Baumstämme die auch bis nach oben hin in den Rand gehen, auf dieser Seite die Composition ab.

Dies der linke Theil des Gemäldes, dessen Mitte, nach dem untern Rande hin, ein tief zu Füſsen der Jungfrau sitzender Engel bildet, im Alter eines zwölfjährigen Mädchens etwa und ganz en face, in die Saiten einer Laute greifend und mit halb geöffneten Lippen vor sich hin singend. Sein Gewand ist weit und umgiebt ihn in tiefgeschnittenen reichen Falten, die Lichter goldlich, mit leiser Neigung ins Schwefelgelbe, die dunkleren Stellen röthlich gelb, die ganze Färbung schimmernd und durchsichtig: man sieht, es ist kalt untermalt worden und eine warme leuchtende Lasur darübergebracht. Rechts neben diesem Engel, als Gegenstück zur heiligen Katharina drüben und ebenso scharf im Profil der Jungfrau zugewandt, Kaiser Max, kniend, das Haupt ein wenig vorgeneigt auf das die Jungfrau mit ausgestreckter Hand einen Rosenkranz eben niederlegen will. Die Kaiserkrone steht vor seinen Knien, zwischen ihm und dem die Laute spielenden Engel, seine Hände will er eben wie zum Gebete zusammenlegen, noch aber sind sie mit halbgespreizten Fingern geöffnet und von einander entfernt, so daſs die Be-

wegung zugleich entzücktes Erstaunen ausdrückt. Ein steiffaltiger, weitausgebreiteter Mantel umgiebt ihn, der, bis in den Rand rechts hineinreichend und von ihm abgeschnitten, die ganze rechte Seite des Gemäldes unten mit seinen sich hoch stauenden Falten ausfüllt. Seine Farbe ist ein leuchtendes tiefes Roth, während das Gewand der heiligen Katharina, das in derselben Weise, aber weniger prachtvoll und weder so breit, noch so schön gelegt in den linken Rand des Gemäldes hineinreicht, blau ist. Vor der Brust hat der Mantel des Kaisers eine breite hellbraune Pelzverbrämung, um die Schultern liegt eine aus flachen, durchbrochenen Gliedern aneinander sich schliefsende silberne Kette, vorn daran ein mit dicken hängenden Perlen besetztes Kleinod das in den Pelzbesatz auf seine Brust fällt.

Hinter ihm nach rechts hin und etwas im Hintergrunde ein Ritter in voller, sorgfältig ausgeführter Rüstung, doch ohne Helm. Dem Kaiser hängt das Haar vorn tief auf die Stirn, hinten bis über den Nacken auf den Mantel herab, eher gelockt als schlicht. Maria hält den Kranz noch fest gefafst den sie ihm eben darauf setzen will, während kleine amorinenartige Kinderengel von beiden Seiten sie umflatternd frische Rosenkränze zutragen; einer hat ihrer eine Anzahl wie Reifen über dem Aermchen hängen. Ueberall begegnen dem Auge Rosen auf dem Gemälde. Ganz zur Rechten, zwischen dem Ritter und dem Rande, eine junge Frau in Schwarz, bereits mit Rosen gekränzt und in den Händen obendrein einen Rosenkranz von Perlen tragend. Hinten wieder andere Gestalten in grofser Anzahl, eine sich verlierende Menge wie auf der linken Seite.

Ueber diesem Gedränge aber, der Masse nach als Pendant etwa des Engels mit dem Lilienstengel drüben, aber weiter entfernt und absichtlich nicht zum Ganzen gehörig, Dürer selbst und, halb verdeckt von ihm, eine zweite männliche Gestalt, beide eine Gruppe für sich bildend. Zwischen ihnen und der Jungfrau eine Landschaft mit Häusern, Wasser, Gebirge und Buschwerk, kleinlich, aber in bläulich grünem, blassem Tone mehr gezeichnet als gemalt und deshalb von fern betrachtet ineinander fliefsend und zum Ganzen wohl passend. Es ist als gehörte dies Stück mehr zu Dürer apart als zum Uebrigen. Er trägt gelocktes, röthlich goldiges Haar, das Gesicht halb nach links, die schwarzen Augen dagegen

uns zugewandt: man gewahrt recht wie er sich im Spiegel malte. Er trägt ein rothes schwerfaltiges Gewand (vielleicht der französische Mantel von dem er Pirkheimer schreibt 'dafs er ihn habe grüfsen lassen), die dicken, voll ausgestopften Aermel roth und schwarz in breiten Streifen wechselnd; um Hals und Schultern ein braun ins Rothe spielender, breit überfallender Pelzkragen. Auf einem in seiner Hand sich entrollenden Pergament lesen wir: Exegit quinquemestri spatio Albertus Durerus Germanus MDVI, und sein Monogramm darunter. Der neben ihm, mit einem schwarzen Barett bedeckt, könnte Pirkheimer sein; Dürer ist baarhäuptig. Ueber ihnen, aber zum Vordergrund gehörig, ein aus dem Himmel heraussehender Engel der Blumen streut, wie drüben. Hinter ihnen ein paar schlanke Baumstämme.'

Dürer und sein Freund sind was die Malerei anlangt die beste Partie des Gemäldes. Dann der Kaiser: genau im Profil, schwere, matte Augendeckel, melancholischer Mund, alt, aber die Farbe frisch und durchsichtig. Eben so portraithaft lebendig und realistisch keck gemalt alle übrigen Männerköpfe auf dem Gemälde. Ganz anders behandelt dagegen der Engel zu Füfsen Maria's. Sein Anblick geistig, der Blick schwärmerisch, der singende Mund als sähe man ihn sich erschliefsen: alles aber mehr idealer Anschauung gemäfs und keineswegs naturalistisch treu einem bestimmten Modelle nachgebildet. Der Gegensatz ist seltsam. In noch höherem Maafse der Anblick der Jungfrau, die stark, fast dick, gutmüthig lächelnd, ja ausdruckslos, ungeschickte, unschöne Hände zeigt, während die des Kaisers dicht daneben so voller Ausdruck sind. Und endlich die heilige Katharina sammt der bekrönten Frau hinter ihr und dem lilientragenden Engel darüber: alle drei so auffallend kalt gemalt, so hölzern in jeder Beziehung dafs man kaum an dieselbe Künstlerhand glaubt. Die Carnation undurchsichtig, die Gesichter ohne jeden Ausdruck, die Schatten tintenartig schwarz. Dieser Abstich um so wunderlicher, als die Männerköpfe dazwischen so leicht hingesetzt sind. Derselbe Unterschied bei den die Luft bevölkernden Kinderengeln. Zwei besonders, die flatternd zu beiden Seiten eine aus feinem Goldgespinnst und Edelsteinen aufgethürmtes hohes Diadem über dem Haupte der Jungfrau schwebend halten, sind reizend in jeder Bewegung und licht in der Farbe, während dicht daneben ein anderer ganz mit handwerksmäfsigem Ungeschick gemacht ist.

Auch das Gewand der Heiligen ist steif und ärmlich in den Falten, ebenso ihre Hände leblos, die Augen der Gekrönten hinter ihr sogar verzeichnet; dazu kommt dafs während die rechte Seite des Gemäldes in Bezug auf die Farbe die beste brillanteste Gesammtwirkung zeigt, auf der andern Seite diese Harmonie mangelt. Wie erklärt sich dies?'

'Ich bin zu dem Bilde immer wieder zurückgekehrt. Die guten Köpfe darauf erschienen stets neu, immer frischer, lebendiger; der Albrecht Dürer's versetzt uns wie unmittelbar in seine Gegenwart. Man meint er müfste eben erst den Pinsel fortgelegt haben. Das Antlitz des Kaisers hat ein wenig gelitten, die Tafel im ganzen aber ist wohlerhalten, einen einzigen Rifs abgerechnet. Der Angabe des Directors der Gallerie zufolge wurde das Gemälde in den Napoleonischen Kriegen aus München nach Paris gebracht und von da nach Lyon geschenkt, weshalb es dann im Jahre 15 übersehen und Frankreich erhalten blieb. Soweit meine Aufzeichnungen.'

Diese letztere Angabe ist nun ohne Zweifel falsch. In München war das Bild niemals. Viel einfacher in der That, anzunehmen dafs es die in den zwanziger Jahren aus Wien verschwundene Tafel sei. Hierauf pafste auch was Hirt in Betreff der Originalitätsfrage in der oben genannten Recension aus seinem eigenen Notizbuche mittheilt: 'dafs die freie Behandlung des Gemäldes leicht den Verdacht 'erwecken könne, es sei nicht Original; bedenkt man indessen die 'Gewandtheit des deutschen Malers, warum sollte er sich nicht be'wogen gefunden haben, sich in diesem Gemälde mehr nach dem 'Geschmack und der Art der Venetianischen Künstler zu richten?' Was Hirt zu den letzten Worten brachte mufs der Engel mit der Laute, auch wohl die Madonna gewesen sein, die fast für die Malerei eines Venetianers gelten könnten, eine Eigenschaft die der Engel auf dem Strahower Gemälde übrigens auch besitzen soll. Aber im ganzen: Hirt konnte sich nicht entschliefsen das Werk für nichtoriginal zu halten, und er hatte Recht. Niemand wird davorstehend zu einer andern Meinung gelangen können. Primisser hatte, wie gesagt, nur die Ambraser Copie auf Leinwand vor sich, während Waagen, der 1854 von der Existenz der Lyoner Tafel überhaupt noch nichts wufste, in der That wohl nur allgemeine Nachrichten von ihr empfing, auf die hin er sie für eine Copie erklärte und, um überhaupt eine Epoche anzugeben, sie in das Jahr 1600 setzte.

Niemand aber zweifelt daran dafs das Gemälde im Kloster Strahow gleichfalls ein Original sei. Leider kenne ich es aus persönlicher Ansicht nicht. Da dasselbe seit seiner Restauration im Jahre 1839 (bei Kugler, ed. Burckhardt das Nähere) als verdorben und übermalt angesehen wird, in dem Maafse dafs, wie mich ein kürzlich aus Prag kommender Kunstfreund versichert, wenig Aechtes mehr darauf zu erkennen bleibt, so wird der in der beigefügten Photographie mitgetheilte, im Jahre 1835, vor der Restauration also, sorgfältig gezeichnete Stich heute vielleicht mehr gewähren als das Original im jetzigen Zustande selber. Jedenfalls aber genügt er um eine Vergleichung der Strahower Composition mit der des Lyoner Gemäldes möglich zu machen, und auf diese kommt es mir jetzt zumeist an. Denn durch sie wird es gelingen, das Verhältnifs der beiden Werke zueinander erkennen zu lassen und uns in Stand zu setzen jedes von beiden für original halten zu dürfen.

VII.

Wir vermögen bei einigen Werken Raphaels das Heranwachsen zu höherer Vortrefflichkeit während der Arbeit zu beobachten. Mehrere von seinen Gemälden für die Stanzen, am besten aber sein erhabenstes Stück darunter, die Disputa, läfst uns im Anblick der erhalten gebliebenen Studienblätter stufenweise verfolgen wie die Composition endlich zu dem ward als was sie sich in der letzten Ausführung zeigt. Von dem ersten Gedanken beginnend sehen wir das Werk sich zu endlicher voller Blüthe entwickeln. Man lege die Blätter nebeneinander welche die linke Seite der Composition darbieten. Das Frankfurter mit den nackten Figuren, das Wiener mit dem ersten Versuch der Gewandung, endlich einen Stich des Gemäldes selbst. Welche immer gröfsere Harmonie der Linien! Immer einfacher gliedern sich die Gruppen, immer leichter und lebendiger wird der Faltenwurf! Immer feiner findet sich abgewogen, welche Theile der Körper nackt oder bekleidet zu erscheinen haben, und von den Gewändern, was in kleinen Falten, was in starken Massen zu geben sei. Bewunderungswürdig sind diese Verbesserungen, ein Reichthum der Erfindung im scheinbar Unbedeutenden offenbart sich, der wenn auch zu Raphaels Zeit kaum beachtet, da Niemand diese Vorstudien kannte, und auch heute vielleicht nur von Wenigen untersucht, dennoch einst eingehenderer Betrachtung werth gehalten werden wird,

sowohl von Kunsthistorikern als Künstlern. Stets wählt Raphael zuletzt das was das frühere ganz und gar übertrifft, und was wir, verfolgten wir die Entstehung nicht mit eignen Augen, für fertig und unumgänglich von Anfang an gehalten hätten, als sei unmöglich dafs es dem Meister nicht im Augenblick der ersten Erfindung gleich so vor der Seele gestanden.

Einen ähnlichen Procefs lassen die beiden hier vorliegenden Werke Dürers erkennen. Freilich, seine Skizzen und Handzeichnungen besitzen wir nicht. Auch sind die Stiche nach denen wir hier urtheilen von ungleichem Werthe. Der Lyoner ist ziemlich ungeschickt in der Zeichnung; beide aber sind in gar zu kleinem Formate. Gröfsere, genauere Zeichnungen würden ganz andere Resultate ergeben.

Ich beginne mit den beiden Marien. Unschön ist auf dem Lyoner Gemälde die doppelte, allzubreit auf der Brust zusammenstofsende Borte des Kleides. Auf der Strahower Tafel sehen wir sie nur einfach und in der Linie der Form des Körpers leise angeschmiegt. Diese doppelte Borte nun, links daneben die Linie des fallenden Mantels (am Ellenbogen des Kindes entlang), sodann die das herabfallende Haar begrenzenden Linien, endlich der auf derselben Seite herabfallende Mantel bilden auf der Lyoner Composition sieben senkrecht nebeneinanderliegende, steife, unschöne Linien. Sämmtlich sehen wir sie auf dem Strahower Gemälde vermieden. Die erste, von links an genommen, wird durch den Arm des Kindes unterbrochen, die Borte ist, wie bemerkt, nur einfach und etwas geschwungen, das Haar gelöster und mehr verbreitert, der Mantel weiter auf die Schulter gezogen. Das auf dem Lyoner Gemälde allzu umfangreiche und in zuviel kleine Brüche geknitterte Tuch auf dem das Kind liegt, ist auf der Strahower Tafel kleiner und einfacher geworden und die ganze fast bis zum Gürtel der Mutter reichende obere Partie fortgelassen, während der kurze Zipfel der über den das Kind haltenden Arm fällt, länger und faltiger erscheint. Dies aber nur das Gröbere; vergleichen wir genauer: es wird sich herausstellen, dafs jeder Zug der Strahower Madonna aus einer gefühlten zum Lebendigeren, Harmonischeren strebenden Veränderung der Lyoner hervorgegangen ist. Die Annahme, es könnte in dieser vielmehr eine Copie der Strahower vorliegen, wird dann kaum möglich erscheinen. Denn das erste Kennzeichen jeder Copie, der besten wie der schlechtesten, ist in Betreff der Linien eine äufserst erkennbare

Abhängigkeit. Hätte ein Copist nach der Strahower die Lyoner Madonna schaffen wollen, so wäre, um diese mit denjenigen Veränderungen herzustellen die das Lyoner Gemälde zeigt, bei weitem gröfsere Mühe nöthig gewesen, als wenn er nichts gethan als treu zu copiren was vorlag. Denn um wie viel roher die Lyoner Jungfrau erscheint, immerhin sind Stellung und Faltenwurf bei ihr natürlich und voll Leben, ohne den Gedanken aufkommen zu lassen es sei nach einem Vorbilde gearbeitet worden. Die Strahower Madonna konnte durch einen Procefs geistiger Erhöhung wohl aus ihr hervorgehn, nicht aber diese dagegen durch eine Erniedrigung von geringerer Hand zur Lyoner gleichsam heruntergearbeitet werden, so wenig etwa ein Copist der Disputa durch sein Unvermögen das Original zu erreichen etwas hätte zu Stande bringen können was Raphaels ersten Skizzen zu dem Werke ähnlich sah. (Dies ist, nebenbei bemerkt, auch der Grund weshalb man viele gefälschte Zeichnungen Raphaels sogleich erkennt, bei denen der Fabrikant nicht verbergen konnte dafs er das Gemälde vor Augen hatte).

Dieselbe harmonische Vereinfachung des Gewandes die wir bei der Madonna des Strahower Gemäldes bemerken, fällt bei dem ihr zu Füfsen sitzenden Engel auf. Alle auf dem Lyoner Bilde eckigen, zu scharf horizontal und dann wieder senkrecht laufenden Falten sind hier zu sanfterem Flusse gemildert, Man sehe wie das auf der Lyoner Tafel mehr vorliegende rechte Knie, auf der Strahower Composition durch eine schöne, vom Knie des linken Beines zum rechten Fufse laufende Falte verdeckt wird; wie geschmackvoll die Zuthat des über dem rechten Schenkel liegenden Bandes wirkt. Der Aermel des rechten Armes dagegen ist einfacher geworden. Ueberall an Stelle des die Natur in alter realistischer Weise mehr abschreibenden ersten Wurfes, ein die Natur tiefer empfindendes, doch mehr beherrschendes ausgleichendes Studium.

Beim Mantel des Kaisers sei nur darauf hingedeutet, wie Dürer sich auf dem Lyoner Bilde die Darstellung der auf den Boden stofsenden Falten zum Theil dadurch erspart hat dafs er sie mit den Steinen verdeckt die im Vordergrunde liegen. Wie glücklich aber hat er auf der Strahower Tafel die ganze Composition nach beiden Seiten hin verbreitert! Dieselben, den Rosenkranz haltenden Hände der hinter dem Kaiser knienden Frau des Lyoner Gemäldes, sind auf dem Strahower einer neu hinzukommenden Gestalt verliehen,

während die Frau mehr zurückgebracht wurde. Auf der andern Seite dagegen ist der sich vordrängende Geistliche nun zu bei weitem gröfserem Theile sichtbar. Hier wie dort hat Dürer nicht etwa dadurch Raum geschaffen, dafs er ansetzte, sondern er liefs die Composition sich ausdehnen und organisch zu gröfserer Fülle anschwellen. Wie glücklich hat er die Zahl der für die Jungfrau Rosenkränze zutragenden Engel vermehrt, mit wie geschmackvollem Takte den schweren, das Bild düster durchschneidenden Baumstamm in einen leichten, baldachinartigen Teppich verwandelt und die beiden blumenstreuenden Engel der Lyoner Tafel dazu verwandt hier die tragenden Schnüre dieses Teppichs zu halten. All das sind Züge eines das eigne Werk erhöhenden Meisters.

Der seltsamste Unterschied mufs nun aber besprochen werden: an Stelle der heiligen Katharina des Lyoner Werkes und der gekrönten Frau hinter ihr erblicken wir auf dem Strahower die Gestalt des Pabstes und eines Cardinals. Und was noch auffallender ist: gerade in diesem Punkte, wo die beiden Compositionen oberflächlich betrachtet am meisten von einander abzuweichen scheinen, thun sie es am wenigsten. Denn die äufsern Umrisse der beiden Frauen mit allem was dazu gehört decken auf das genaueste den von dem Pabste und dem Cardinal eingenommenen Raum der Tafel, die Grundfalten stimmen im Ganzen wie Einzelnen und das Vertauschen der Darstellungen erscheint etwas so leicht ausführbar gewesenes, dafs es nur geringer Aenderungen bedurfte um aus Einem das Andere zu gestalten. Bestehen bleibt noch die Frage welche Gestalten die früheren waren. Aber auch sie läfst sich lösen. Denn es kommt hinzu dafs auch an Stelle des lilientragenden Engels des Lyoner Bildes, auf dem Strahower der heilige Dominicus erscheint, der Stifter der Rosenkranzandachten. Erinnern wir uns nun, dafs gerade diese drei Figuren auf dem Lyoner Gemälde von ganz anderer Hand gemalt erscheinen, dafs die Farbe wie die Zeichnung schlecht ist und dafs sie mit den betreffenden Gestalten des Strahower Gemäldes gar keinen Vergleich aushalten, so bleibt diesen der Vorzug der Originalität, und Alles spricht dafür dafs das Lyoner Bild hier einer Umänderung unterlag die von Dürer's Hand nicht herrührt.

Die Dinge lägen dem zufolge so, dafs Dürer zuerst die Lyoner Tafel und nach ihr die Strahower gemalt hat, und diese Annahme, die als eine blofs auf theoretischem Wege gewonnene immer noch

Bedenken erregen könnte, findet sich durch einen Beweis bestätigt der auf ganz anderem Wege zubereitet wurde: durch einen Vergleich der Inschrift der Gemälde mit Dürer's während ihrer Entstehung geschriebenen Briefe.

Auf beiden Tafeln lesen wir dafs sie innerhalb eines Zeitraums von fünf Monaten entstanden seien. Zu Lichtmefs, Anfang Februar 1506, meldet er Pirkheimer, er habe seiner 'bösen Hände' wegen jetzt erst angefangen zu entwerfen. Demzufolge hätte das Gemälde Anfang Juli müssen vollendet sein. Erst im September jedoch ist es soweit, die Arbeitszeit betrüge mithin sieben statt fünf Monate. Nichts natürlicher als anzunehmen, Dürer habe die Lyoner Tafel zuerst vorgenommen, sie bis auf einen gewissen Punkt gebracht, dann liegen lassen und eine neue, gröfsere Tafel begonnen. Dafs er die Arbeit Anfangs für wenig bedeutend ansah, erhellt aus seinem ersten Briefe, worin er (im Januar 1506) schreibt, die Kosten würden keine 5 Gulden betragen und die Tafel Ostern schon auf dem Altare stehn. Nun zieht sich seines Uebels wegen der Beginn der Malerei hinaus. Einflufs der venetianischen Muster und einiger Ehrgeiz lassen ihn allmählich erkennen dafs er die Sache zu leicht genommen. Er merkt dafs von dem Erfolg des Werkes etwas abhänge, er macht die Entdeckung dafs die Composition Correcturen bedürfe, dafs das Format ungünstig sei: er beschliefst endlich ganz von vorn anzufangen. Jetzt will er, lesen wir in den Briefen, 'den venetianischen Malern zeigen dafs er nicht blofs in Kupfer zu stechen sondern auch zu malen verstehe'. Er klagt dafs 'grofse Arbeit' an der Tafel sei, die ihm wenig einbringe; er werde später fertig werden als er gedacht; er berechnet wie viel er anderweitig hätte verdienen können. Dieser Verlauf der Dinge scheint mir ein ganz natürlicher. Nur das bliebe noch festzustellen, wer in der Folge die erste Tafel vollendet, die Dürer unfertig stehn liefs, und die er (dies freilich nur eine Conjectur), nur unter der Bedingung einem geringeren Künstler zum Fertigmachen überliefs dafs die noch fehlenden Personen (Pabst, Cardinal und heil. Dominicus) durch andere ersetzt würden. Schliefslich mufste dann noch der Madonna die grofse schwarze Fliege aufs Knie gesetzt werden, die recht als Unterscheidungszeichen erscheint und vielleicht einmal auf den Namen des Malers leitet, auch, da sie sich auf dem 1780 als in Wien befindlich beschriebenen Stücke wie auf dem heutigen Lyoner befindet, eine Art von Beweis für beider

Identität liefert. Wie wenig es übrigens aufserhalb Dürer's Natur lag, sich von fremder Hand helfen zu lassen, zeigt seine Correspondenz mit Jacob Heller. Er stand ganz auf dem praktischen Standpunkte seiner Zeit, handwerksmäfsig seine Thätigkeit nach besten Kräften zu verwerthen, und es wäre ihm nicht eingefallen ein unfertiges Gemälde mit dem irgend noch etwas aufzustellen war unbenutzt in der Ecke stehn zu lassen.

VIII.

Nur die Bedeutung des Werkes bliebe noch aufzuklären. Voll von Portraits zeigt es meistens doch unbekannte Gesichter. Sicher sind der Kaiser und Dürer selbst, auch wohl Pirkheimer neben ihm. Der Pabst mufs Julius II. sein, wenn auch die an dieser Stelle ganz neue Strahower Tafel keine Aehnlichkeit mehr blicken läfst. Auffallend sind die fast abgelebten Züge Maximilian's, die Zeichnung welche Dürer 12 Jahre später vom Kaiser machte, zeigt einen jungen kräftigen Mann dagegen. Ich weifs nicht ob er 1506 dem Kaiser bereits persönlich nahe gekommen war. Dafs alle anderen Köpfe auch Portraits sind, scheint sich von selbst zu verstehen, vielleicht dafs eine Vergleichung mit andern Werken einige daraus noch bestimmen läfst. Bedenklicher ist der gesammte Vorgang. Ob es damals schon Sitte war sich im Andenken an den heiligen Dominicus so mit Rosen zu bekränzen, weifs ich nicht. Jedenfalls war die Darstellung selbst in diesem Falle aber eine nur symbolische, denn Pabst und Kaiser hielten damals keine besondere Freundschaft und ihre Vereinigung hier zu Füfsen der Jungfrau konnte höchstens das Bild eines frommen Wunsches sein.

Ich habe an etwas anderes gedacht. Venedig wurde 1506 vom Dogen Loredano regiert, dessen Wappen von sechs Rosen gebildet war. Ein zur Erhebungsfeier des Dogen 1501 vom berühmten Juristen Paolo Ramusio verfertigtes Gedicht theilt Cicogna (Iscriz. Venet. III, 315) mit, in dem sich Alles um diese Rosen dreht.

Sum Rosa, quae rigidos assueta est perdere Turchas
  Egregie, ut Venetis scribitur historiis;
Candida puniceo fulget mihi forma colore,
  Exhilarans animum tristitiamque fugans.
Sum Rosa, quae picea nequeo consistere dextra,
  Nec macula in nobis ulla reperta fuit.

Per me discedent haec tristia tempora; per me
  Foetor avaritiae, livor et injuriae.
Hinc abeat delator atrox, custosque profanus,
  Janua stet foribus semper aperta suis,
Auguror eveniet, sic Dii statuistis in alto;
  Nec spernas: vates dicere vera solent.
Dum Rosa florebit, viridesque sub arbore fructus
  Dum dabit et pascet omnes odore suo,
Discedent fraudes et sordida munera; Turchae
  Terga dabunt Venetis insidiosi piis,
Et quae vela dabat ventis, Astraea redibit
  In Veneti ridens candida tecta soli.
Gaudeat ergo omnis Venetum praeclara juventus,
  Gaudeat ordo equitum, gaudeat ordo patrum:
Principe sub roseo Saturnia regna redibunt,
  Dona cadent, hostes turpia terga dabunt.

In freier deutscher Uebertragung:

Ich bin die Rose, gewöhnt die gewaltigen Türken zu bänd'gen,
  Ich bin die Rose, an der nimmer ein Makel zu sehn.
Ich bin die Rose: ihr wisst, wie oft ich, Bürger Venedigs,
  In die Annalen der Stadt glänzende Blätter gestreut!
Ich bin die Rose, es blüht wo mein lieblicher Athem die Luft füllt,
  Frieden, es fallen dem Sturm machtlos die Schwingen herab.
Traurige Zeiten, ihr flieht! Und der Geiz und der Neid und die Zwietracht
  Fliehn wie die Wolken der Nacht wenn sich die Sonne erhebt.
So wird es sein! Es verschmäht der Götter geheiligte Macht nicht
  Das zu erfüllen was fromm schauend ein Dichter gesagt!
Blühn wird die Rose, sie wird mit ihrem Dufte das Leben
  Reinigen, das nur zusehr Trug und Gemeinheit erfüllt,
Und, die so lange entflohn, die Gerechtigkeit, sich, wie sie lächelnd
  Ihre Galeere zurück nun in den Hafen uns lenkt!
Was ihr vergebens ersehnt von der Gnade der Götter: es sinkt euch
  Reichlich umsonst aus der Höh' jetzt in die Hände herab.

Unter dem rosigen Herrn, ihr Senatoren und Bürger,
Freut euch, brechen Saturns glückliche Tage uns an!

Nun wissen wir, aus Sansovino's Beschreibung Venedigs (1581) daſs ein Fugger es war der Dürer's Gemälde der deutschen Kirche schenkte. Die Nürnberger groſsen Herren standen damals vortrefflich mit der Stadt, besser als der Kaiser selber, den sie jedoch nicht verleugnen durften. Ich glaube es dürfte für eine der feinsten diplomatischen Schmeicheleien gelten, auf Fuggers Idee hin vielleicht, Kaiser und Pabst hier als durch Loredan's Rosen versöhnt zu den Füſsen Maria's erblicken zu lassen. Jedem geschah sein Recht, dem Dogen vielleicht am meisten, der, wenn auch persönlich nicht dargestellt, im Symbol die beste Rolle spielte. Jeder von dreien konnte als Hauptperson angesehn werden. Einer von Professor Hotho freundlich mitgetheilten Notiz entnehme ich daſs die die päbstliche Krone im Vordergrunde so auffallend beschattende Staude eine Rose ist. Auch das war wohl nicht ohne Absicht auf das Gemälde gebracht worden. Ich führe diese Vermuthungen nicht weiter aus. Vielleicht daſs, wenn die Aufmerksamkeit einmal darauf gelenkt ist, später sich Stoff zu weiteren Ausführungen findet.

IX.

Dies Dürer's Hauptwerk in Venedig, nach dessen Vollendung er nach Bologna ging. Nicht über Mantua: er wollte dahin um Mantegna zu sehn, gab es aber auf weil der alte Meister gerade an der Pest gestorben war. Ein neuer Beweis für seine alte Neigung zu Mantegna, von der wenigstens der Respekt noch zurückgeblieben war. Dürer's Absicht war früher gewesen Rom zu besuchen, für den Fall daſs er sich dem Zuge des Kaisers dahin hätte anschlieſsen können. Daraus aber ward bekanntlich nichts und so ging er ohne das zurück nach Deutschland. Der pekuniäre Erfolg seiner Reise war kein glücklicher. Es borgte ihm einer Geld ab und starb in Rom ohne es wieder zu zahlen, so daſs Dürer 1507 noch in Venedig eine Summe aufnehmen muſste deren Wiedererstattung in Nürnberg ihm später schwer fiel. Schon zur Hinreise hatte Pirkheimer ihm vorschieſsen müssen.

Auf seiner italienischen Reise in Bologna erinnert sich Goethe Dürer's. 'Francesco Francia, schreibt er von dort, ist ein gar re-'spektabler Künstler, Peter von Perugia ein so braver Mann, daſs

'man sagen möchte eine ehrliche deutsche Haut. Hätte doch das 'Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt! In München 'habe ich ein paar Stücke von ihm gesehen von unglaublicher Grofs'heit. Der arme Mann, wie er sich in Venedig verrechnet und mit 'den Pfaffen (?) einen Accord macht, bei dem er Wochen und Mo'nate verliert! Wie er auf seiner niederländischen Reise gegen seine 'herrlichen Kunstwerke, womit er sein Glück zu machen hoffte, Pa'pageien eintauscht, und, um das Trinkgeld zu sparen, die Domesti'ken portraitirt, die ihm einen Teller Früchte bringen! Mir ist so 'ein armer Narr von Künstler unendlich rührend, weil es im Grunde 'auch mein Schicksal ist, nur dafs ich mir ein klein wenig besser 'zu helfen weifs.'

Dürer hätte, wäre er nach Rom gegangen dort im Grunde nicht mehr als in Venedig und Bologna gefunden: weder Raphael's noch Michelangelo's Malereien waren damals dort begonnen. Viel auffallender erscheint dafs er von dem näher gelegenen Mailand, wo Lionardo eine Schule gegründet hatte deren Einflufs bald auch in Venedig zu Tage kam und die seiner Natur eigentlich am meisten hätte zusagen müssen nie mit einer Sylbe redet, auch später Lionardo's niemals erwähnt. Italien aber war nicht für ihn. Der Senat von Venedig wollte ihn halten mit 200 Dukaten jährlich, er schlägt es aus. obgleich ihm zu Hause nichts geboten wurde, weder Gehalt noch Bestellungen, deren Uebermaafs er in Venedig kaum befriedigen konnte. Wäre die innere nationale Abneigung nicht gewesen, Dürer hätte in Italien vielleicht Werke zu Stande bringen können, die seinen Namen anders noch unsterblich gemacht als er es heute ist.

Gerade für diese Möglichkeit ist die Vergleichung der Lyoner und Strahower Tafel wichtig. Auf der letzteren scheint der italienische Geist plötzlich in ihm lebendig geworden zu sein. Wie leicht und glücklich diese Gestalten sich zu Gruppen bilden; welche Mannigfaltigkeit der Bewegungen; keine Figur nur deshalb gezeichnet um die Kunst zu zeigen, und doch jede so völlig geeignet dazu. Diesen Cardinal sammt dem sich vorneigenden Mönche mit dem Kreuzstabe davor hätte Raphael nicht ruhiger und eleganter an ihre Stelle gebracht, während der die Laute spielende Engel allein fast ein absichtlicher Beweis zu sein scheint, zu zeigen dafs er auch zu coloriren wisse wie in Italien. Was hätte Dürer geschaffen. wäre er statt in ein beschränktes Nest, wo er bald zum Grabstichel

wieder greifen mufste, in eine deutsche Hauptstadt mit reichem kunstsinnigen Adel darin zurückgekehrt. Goethe fühlte das wohl. Es ging ihm selbst nicht besser.

Indefs was verhinderte Goethe, in Rom immer zu bleiben wie einmal seine Absicht war, und was Dürer, den Gedanken gar nicht aufkommen zu lassen, Nürnberg mit Venedig zu vertauschen? Das Gefühl doch wohl dafs sie dort nicht verstanden würden und dafs jeder Künstler nur im eignen Lande zur Blüthe kommen könne. Dürer's ganzes Wesen drängte auf genaueste Wiedergabe der vorliegenden Natur. Das nennt Goethe das Peinliche an ihm. Das Ideale ist für uns ein anderes als für den Romanen. Der Romane möchte das Schöne, Liebliche, Ergreifende a n s i c h darstellen, es entstehen lassen wie Gott Rosen erblühn, Nachtigallen singen oder Berge einstürzen läfst: als Erscheinungen die ohne Zusammenhang mit der historischen Entwicklung der Menschheit nur für sich und in sich existiren. Es ist gleichgültig in welchem Jahrhundert die Rose blüht: immer derselbe Frühling der sie hervorruft. Der Germane will die Erscheinungen aber da erblicken wohin sie der allgemeinen Geschichte nach gehören. Seine Gestalten sollen das Datum ihres Lebens an der Stirne tragen. Betrachten wir Dürer's Portrait Holzschuhers. Keine Leidenschaft darin, nichts irgendwie auf aufserordentlichem Wege uns packendes. Aber welch ein Charakter! Man wird nicht müde sich den Mann darzustellen an der Stelle wo er stand und wirkte, man tritt zu ihm in ein vertrauliches Verhältnifs wie zu dem Gestalten Shakspeares. Dürer hätte in Italien kein solches Portrait gemalt. Er hätte auch dort nicht seinen Charakter zu dem entwickelt als der er bei seinem Tode in Nürnberg betrauert ward. Und daran ist uns am Ende doch am meisten gelegen. Wir sehen weniger auf die Werke: wir gehen auf das Persönliche. Ich hatte damit begonnen, Goethe's Ansicht über Dürer entgegen treten zu wollen: es bleibt doch wohl nichts übrig als ihm Recht zu geben. Denn wenn er auch darin irrte dafs Dürer ganz aus sich allein erklärt werden müsse, so liegt seiner Beobachtung dennoch die wahre Empfindung zu Grunde dafs Dürer fremden Einflufs abstiefs und den engen Pfad seiner Laufbahn, selbst wo er ihn mit breiteren Wegen vertauschen konnte, freiwillig wieder aufsuchte und innehielt. Ein Zug seiner ächtdeutschen Natur, für deren Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung neben dem seinigen das Leben vieler anderer bedeutender Männer den Beweis liefert. —

X.

Eine Frage hier noch. Goethe schreibt von Rom den 1. März 1787. 'Sontags gingen wir in die Sistinische Capelle, wo der Pabst 'mit den Cardinälen der Messe beiwohnte. Da die letzteren wegen 'der Fastenzeit nicht roth, sondern violett gekleidet waren, gab es 'ein neues Schauspiel. Einige Tage vorher hatte ich Gemälde Al-'brecht Dürer's gesehen und freute mich nun so etwas im Leben an-'zutreffen.' Was meint er damit? Ich kenne in Rom nichts von Dürer als Christus unter den Schriftgelehrten im Palast Barberini: das wunderliche Bild das er auch in Venedig gemalt haben soll. Dann das Portrait im Palazzo Borghese, und einige Kaninchen auf Pergament im Palaste Corsini. — Das reizende kleine Bild das ich im Palazzo St. Angelo in Neapel von Dürer's Hand sah, gez. 1508, ein blumenbindendes, im Fenster sitzendes Mädchen darstellend, mit der Schrift 'Ich bind mit, vergifs mein nit', scheint Goethe nicht gesehn zu haben, obgleich es, Tischbein zufolge, zu seiner Zeit wohl schon dort war. Von den neueren deutschen Kunstschriftstellern die von Dürer handeln, habe ich es gleichfalls nirgends genannt gefunden. —

Endlich ein Vorschlag. Wie wäre es wenn eine der verschiedenen deutschen Regierungen die ein so auffallendes Interesse für die bildenden Künste zeigen, geschickte Leute nach Lyon und Strahow schicken wollte um in der Gröfse des Originales ganz genaue Cartons und darauf auch Copien in Farben von den beiden Gemälden anfertigen zu lassen? Nach den Cartons könnten dann Photographien angefertigt werden, durch welche die Werke in Deutschland Verbreitung fänden. Die Copien aber würden jeder Gallerie zur Bereicherung und Zierde gereichen, wie dem Basler Museum die für die Stadt eigens bestellte Madonna von Holbein in Dresden.

Oder wenn die Regierungen es unterliefsen, könnte ein reicher Privatmann die Sache unternehmen, oder ein Verein. Die Kosten würden sich nicht hoch belaufen und der Verkauf der Photographien einen Theil wieder einbringen. Darauf allerdings müfste gesehn werden dafs man den Auftrag einem zuverlässigen Zeichner gäbe.

Es wäre überhaupt schön wenn irgendwo in Deutschland eine Sammlung sämmtlicher Dürer'scher Werke in Photographien begonnen würde. Denn glaubt ein deutscher Künstler der heutigen Zeit auch die Kenntnifs der Entwicklung fremder Kunst entbehren zu

können, die der eigenen wird doch jedem nothwendig erscheinen. Wie viele aber, eine Anzahl Kupferstichliebhaber ausgenommen, wissen was Dürer that und sind im Stande wenn sie einem seiner Werke gegenüberstehen, ihm der Zeit nach die richtige Stelle zu geben?

Der Brief Dürers an Pirkheimer welcher sich auf dem Britischen Museum befindet, ist zum erstenmale von Geheimerath Waagen in den Wiener Recensionen zum Druck gebracht worden. Ich lasse denselben verschiedener Bemerkungen wegen die ich daran zu knüpfen habe, hier noch einmal erscheinen. Geheimerath Waagen sagt, die von ihm benutzte Abschrift sei vollkommen treu, jedenfalls aber scheint der Abschreiber oder Herr Geheimerath selbst die Interpunktion, insoweit es nicht Punkte sind, zugesetzt zu haben. Ich lasse diese deshalb vorweg fort.

Grose legressa habe ich empfangen in ewren priff der mir antzewgt dz über schwenklich lobe so ir von fürsten und heren habt. Ir müst ewch ganz verkert haben dz ir so senft seit worden. Es würt mir gleich ant than so ich zu ewch wird kumen. Awch wist dz mein tafell fertig ist awch ein ander quar[1]) des gleichen ich noch

[1]) Waagen meint, Dürer spreche hier von seiner Tafel und einem andern Quadro, von zwei Gemälden also, was im Hinblick auf den vorhergehenden Aufsatz sogar als Anspielung auf die Existenz der Lyoner und Strahower Tafel genommen werden könnte. Ich glaube jedoch dafs Dürer hieran nicht gedacht hat, vielmehr dafs das Komma welches Waagen nach 'fertig ist' gesetzt hat, nach 'fertig, in Gedanken angebracht werden mufs. Der Sinn kommt auf diese Weise einfacher heraus.

Waagen sagt ferner: 'Dem aufmerksamen Leser dieser Briefe mufste es 'auffallen, dafs sich bisher keine Erwähnung von der Beendigung des Bildes vor- 'fand.' Waagen adoptirt mit diesen Worten v. Eye's gleichlautende Behauptung (pag. 231), übersieht aber, gleich v. Eye, dafs sich in dem von 'unserer Frauen Tag', dem 8. September mithin, datirten Briefe die Nachricht findet dafs die Tafel vollendet sei. Allerdings will Waagen, dafs der Brief vom 8. September nach dem des Britischen Museums geschrieben sei, dessen Datum, wie er behauptet,

nie gemacht hab und wie ir ewch selbs wol gefalt also gib ich mir hy mit awch zu fersten dz pessers Maria pild im land nit sey wan all Künstner loben dz wy ewch dy herrschaft sy sagen dz sy erhabner leblicher gemell nie gesehen haben. Itz ewer oll dornach ir geschriben hand schick ich ewch beim kantengysserle potten awch das geprent glas dz ich euch peim ferber potten geschickt hab fersich mich es sey ewch noch worden. Itz der tebich halb hab ich noch kein gekawft man kan kein vyreckten zw weg pringen wan sy sind all schmal vnd lang. Wolt Ir der selben haben so will ich sy gern kawffen dorum last michs wissen auch wist dz ich noch awff dz aller lengst in 4 wochen fertig wirt wan ich hab ettlich zu kunterfetten den ichs zw geseit hab vnd von des wegen dz ich pald kum so hab ich sitther mein thafell fertig ist vber 2000 dugaten erbott awsgeschlagen dz wissen all dy um mich wonen hy mit last mich ewch befolhen sein ich hatt vch noch fill zw schreiben so ist der pott weg fertig ich hoff ob . . . woll pald selbs pey ewch zw sein vnd newe weisheit von vch zw lernen. Pernhart Holzpock hat mir gros von ewch geseit ich halt aber er thw es dorum dz ir sein Schwager itz seit worden aber keins dat mir tzörner den dz sy sagen ir werd hübsch so wurd ich ungeschaffen. Es mocht mich vnsing machen ich hab mir selbs ein graw har gefunden dz ist mir vor lawtrer anmut[1]) gewachsen vnd dz ich mich also stenter[2])

---

zwischen den 18. August und 8. September fallen müsse; allein diese Bestimmung scheint haltlos. Waagen zufolge soll das im vorliegenden Briefe erwähnte 'geprent glas' deshalb weil es auch in dem Briefe vom 18. August erwähnt wird, die Stellung der Briefe zu einander 'am schlagensten beweisen'. Darans aber geht nur hervor dafs der vorliegende Brief später als der vom 18. August ist, nicht aber dafs er früher als am 8. September geschrieben ward. Vielmehr liegt ein schlagender Grund vor dafs er nach dem Briefe vom 8. September geschrieben worden ist. Zu dem Datum am Schlusse nämlich 'mitwoch nach Mat' bemerkt Waagen freilich 'ob hiermit Matthäus oder ein anderer mit 'Mat' anfangender Heiliger gemeint sei, kann ich nicht entscheiden, sicher aber ist dafs der Brief zwischen dem 18. August und 8. September geschrieben ist.' Mir scheint dafs 'Mat' eine Zusammenziehung von 'Mariae Geburt' ist, der Brief also wenig Tage nach dem 8. September geschrieben ward, was dann auch den ziemlich gleichlautenden Inhalt erklärt. Zudem ist gar kein Grund vorhanden ihn vor den 8. September zu setzen.

[1]) Waagen erklärt 'anmut' mit 'Unmuth'. Das Wort bedeutet jedoch hier 'Sehnsucht' und ist, wie Vieles in Dürers Briefen an Pirkheimer, halb ironisch gebraucht.

[2]) Waagen druckt 'stenter' und setzt ein ? dahinter. Stentern jedoch, bei

ich mein ich sey datzw gepl . . . dz ich übel zeit soll haben. Mein Frantzosischer mantell der husseck [1]) und der prawn rock lassen ewch fast grüssen aber gern w . . . (wirt ich?) sehen wan ewer stuben [2]) kum dz sy sich als hoch pricht.

Datum 1506 jor am mitwoch nach Mat.

Albrecht Dürer.

Dem . . . [3]) weisen her Wilbolt Pirkhamer zu Nürnberg meinem gunstigen Herrn.

---

uns heute noch in dem Compositum absteutern, sich abstentern erhalten, bedeutet sich abarbeiten und wird hier aufserdem leicht aus dem ital. stentare erklärt.

[1]) Husseck weifs ich nicht zu deuten.

[2]) Waagen meint, mit Hinweis auf den Brief vom 8. September, Stube sei hier für Stubenmagd gebraucht. Dürer sagt dort nämlich, nachdem er eine Reihe von Personen aufgezählt welche Pirkheimer grüfsen solle 'wnd danckt ewer Sthuben 'daz mich grüst hatt sprecht sy sey ein vnflott.' Nach diesen Worten malt er eine abscheulige Frauenfratze, Brustbild mit carrikirter offener Brust hin, und fährt fort 'Ich hab ir olpawmen Holtz lassen fürn von Fenedich gen awgspurg do las 'ichs liegen woll 10 Zentner schwer und sprecht sy hab sein nit wollen erwarten 'pertzo el sputzo.'

Stube bedeutet aber meiner Kenntnifs nach nirgends Stubenmagd. Ich hatte zuerst gedacht, nach der Analogie von Bursche und Frauenzimmer, wo der Begriff des Raumes sich in den der Person umwandelt, könnte hier von Pirkheimers Badstubengesellschaft, die sich clubartig zu versammeln pflegte, die Rede sein, die im allgemeinen Dürern grüfsen, d. h. ihm einen schlechten Witz durch Pirkheimer sagen liefs, den Dürer so erwiederte. Allein auch hierfür finde ich keine Belege. Wahrscheinlich hatte Pirkheimer einfach geschrieben, seine Stube lasse Dürern grüfsen, d. h. er möge bald wiederkommen, geradeso wie dieser schreibt, sein französischer Mantel lasse Pirkheimer grüfsen, d. h. Pirkheimer habe keinen so schönen. Da aber Pirkheimers Stube der Ort war wo dieser seine Briefe schrieb und seine Gedanken hegte, und da Dürer durch andere, gleichfalls ironisch scherzhafte Stellen seiner Briefe, sich über die Qualität dieser Gedanken deutlich genug ausspricht, so erklärt sich die Fratze und das Wort 'Unflott' natürlich genug. Die Sendung des ölbaumenen Holtzes (zum Einheitzen), ist gleichfalls nur ein Scherz. Pertzo el sputzo scheint per cio è'l spuzzo, zu deutsch: darum stinkts auch so, zu bedeuten. Gerade des Ausdrucks 'stinken' bedient sich Dürer aber anderuorts um Pirkheimer vor sich selber zu charakterisiren.

[3]) 'erbarn' vermuthet Waagen wohl mit Recht.

In Betreff der pag. 43 geäufserten Vermuthung, Raphael habe aufser den 50 Ducaten monatlich noch ein weiteres empfangen, darf ich jetzt aus den übrigen, in Major Kühlens Besitz befindlichen Quittungen von Raphaels eigner Hand, eine fernere mittheilen.

Ferdinandus ponzettus archidiaconus surrentinus camere apostolice presidens Sanctissimi domini nostri pape generalis thesaurarius.

Vobis domino augustino chisio et socijs pecuniarum alumnorum sancte crociate depositarijs Salutem in domino. Auctoritate nostri thesauriatus officij vobis tenore presentium commictimus et mandamus ; Quatenus de dictis pecunijs penes vos existentibus / Soluatis ducatos triginta de auro de camera excellenti pictorj magistro Raphaelj de urbino per coloribus et alijs rebus necessarijs in depinpendo cubicula signature palatij sanctissimi dominj nostri, sicut adparet per cedulam manu domini D. de maximis et nobis exhibitam. Quos sic solutos in nostris computis admictemus. Datum Rome in camera apostolica die tercia mensis januarij annj. 1516. pontificatus uero Sanctissimi dominj nostrj Leonis pape X. anno III.

duc. xxx de camera

L. S. Visa Philippus camere apostolice. . . .

Jo raphaello de giouani santi dipintore ho receuto li duch. xxx. ut supra e sonno pè cholori.

Lib. xii. expensorum.

Wir ersehen hieraus dafs Raphael Farben und was er sonst zum Malen brauchte, besonders liquidirte. Wahrscheinlich wurde er mit der Bezahlung der jungen Leute welche, wie angenommen wird, in späterer Zeit das meiste an diesen Werken thaten, ähnlich gehalten. Ganz neu jedoch ist was wir über den Namen der päbst-

lichen Gemächer hier empfangen. Es war bisher als ausgemacht angenommen, daſs nur derjenige Raum in welchem sich die Schule von Athen und die Disputa befinden, den Namen camera della segnatura führte, im Vorzug zu den übrigen, welche im allgemeinen le stanze heiſsen. Hier nun sehen wir daſs alle diese Räume mit cubicula signature bezeichnet werden. An sich ist dies allerdings ohne Belang, ja vielleicht völlig gleichgültig, aber ich glaube, in Rom, wo noch dieser und jener für dergleichen Sinn hat, wird die Neuigkeit Interesse erregen.

Ich bemerke noch daſs Jahreszahl und Pontificatszahl dieser Urkunde stimmen, obgleich man, wie auf p. 41, anno quarto erwarten sollte. Leo wurde erst im März 1513 gewählt. — Noch zwei Verbesserungen zu pag. 42: Statt 'Quinctilio' ist zu lesen 'Vincentio' und pag. 41 statt 'aglano' 'aquilano'. Es steht da: 'anqlano' mit einem Punkt über dem q, der auf der photographischen Copie der Urkunde verschwunden war. Dieser Johannes Aquilano ist der bekannte Giovanbatista d'Aquila für den Raphael einen Palast baute.

Dies möchte ich hier noch aussprechen. Bedenken wir daſs es Major Kühlen gelungen ist zwölf Autographen Raphaels zusammenzubringen, lauter wichtige, unbekannte Stücke, heute erst zum Vorschein kommend nachdem nun schon ein Jahrhundert lang solchen Reliquien eifrig nachgespürt wird, so darf man die Hoffnung hegen, es werde auch von andern Meistern dergleichen gefunden werden. Es lohnt sich deshalb, immer wieder von neuem nachzusuchen, und man soll sich nicht darauf verlassen daſs frühere Forscher bestimmte Archive bereits ausgebeutet.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. IX. X. September. October. 1865.

Die in Wien erscheinenden 'Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst' enthielten in No. 23 und 24 des dritten Jahrganges folgenden Aufsatz:

MICHELANGELO'S STATUEN DER MEDICAEER

VON C. SCHNAASE.

In Herman Grimm's geistvollem 'Leben Michelangelo's' ist, wie die Leser dieses Blattes mindestens durch die Anzeige No. 3 des v. J. wissen, die Ansicht aufgestellt, daſs die berühmten Statuen des Giuliano und Lorenzo zu Florenz ihre bisherige Benennung mit Unrecht und nur durch eine Verwechselung Vasari's führten und das angebliche Bild des Lorenzo vielmehr den Giuliano darstelle und umgekehrt. Der Verfasser gelangt zu dieser Ansicht nicht etwa durch neu entdeckte Inschriften oder Urkunden, sondern aus innern Gründen. Die beiden Gestalten, wie sie Michelangelo geschaffen, bilden (dies ungefähr ist sein Gedankengang) einen entschiedenen, pikanten Gegensatz. Sie sind beide sitzend und in der Tracht spätrömischer Feldherren dargestellt, aber der eine mit aufrecht gehaltenem Oberkörper, frei umherblickend, in leichter, zum raschen Aufstehen geeigneter Haltung, durchaus rüstig, kühn, jugendkräftig; der andere dagegen ruhig nachsinnend, mit etwas gesenktem, durch den linken Arm gestütztem Haupte, mit dem Zeigefinger leicht den Mund berührend, die Beine ein wenig gekreuzt, durchaus in sich beschäftigt. Zu allen Zeiten hat man dies Bild des Nachdenkens bewundert, es geradezu den Gedanken, 'il pensiero', genannt, während jener andere offene, lebensvolle Jüngling vielleicht noch bewundernswerther ist. Diesen hat man bisher für Giuliano, Herzog von Nemours, jenen für seinen Neffen Lorenzo, Herzog von Urbino gehalten, allein offenbar, so bemerkt Hr. Grimm, im Wider-

spruche mit ihren Characteren. Denn gerade Lorenzo war der kühne, hochstrebende Jüngling, der muthig und hoffnungsvoll in das Leben hineingriff, sein Blick war auf Königskronen gerichtet, seine Eroberungen hatten schon begonnen. Wie sollte Michelangelo dazu gekommen sein, ihm jene unthätige, ruhig nachsinnende Haltung zu geben? Vortrefflich aber paſste dieselbe auf Giuliano, der, wenn ihn auch die Verhältnisse seiner Familie zuweilen zu kriegerischem Auftreten zwangen, an sich eine friedliche Natur war, milde, ein Freund der Wissenschaften, aber dabei stets kränkelnd, den Keim des Todes in sich fühlend, von trüben Gedanken erfüllt, sogar, wie ein von ihm hinterlassenes Sonett erkennen läſst, von Gedanken des Selbstmordes. Nur ihn konnte daher Michelangelo unter der Gestalt des Nachdenkenden, nur Lorenzo unter der des Kriegerischen gemeint haben. Dies erscheint dann unserm Biographen Michelangelo's so schlagend, daſs er es sofort als eine Thatsache betrachtet, neben welcher die bisherige entgegengesetzte Bezeichnung nur als ein, etwa durch Verwechselung Vasari's entstandener Irrthum erscheinen kann. Und wie denn eine feste Ueberzeugung leicht ansteckend wirkt, zumal, wenn sie mit der liebenswürdigen Wärme und Zuversicht, die dem Buche eigen ist, vorgetragen wird, so hat sich auch diese den meisten Lesern mitgetheilt und selbst die Billigung bedeutender Kunsthistoriker erhalten.

Dennoch möchte die ältere Meinung den Vorzug verdienen, und jedenfalls darf sie auf eine strenge kritische Prüfung Anspruch machen. Wir können Hrn. Grimm sehr dankbar sein, daſs er, statt sich wie die meisten Beschauer mit dem bloſsen Augenschein der Statuen zu begnügen, tiefer in die Intentionen des Meisters einzudringen sucht und deshalb auf eine Vergleichung der historischen Charactere mit ihrer Abbildern eingeht. Allein das Nächste, worauf es kunstgeschichtlich ankommt, ist denn doch nicht dieses innere, poetische Verhältniſs, sondern die nüchterne, äuſserliche Thatsache, wie Michelangelo selbst jene beiden Statuen bezeichnet, für wen er jede derselben ausgegeben hat. Und daraus ergibt sich dann sofort, daſs es auf seine eigenen Aeuſserungen, also, da schriftliche nicht vorliegen, auf die mündlichen und thatsächlichen, mithin auf die Zeugnisse der Zeitgenossen über dieselben ankommt, und nur in Ermangelung oder nach Widerlegung derselben Raum für Vermuthungen, die wir aus jenen geistigen Verhältnissen schöpfen können, übrig bleibt.

Von diesen Zeugnissen berührt Hr. Grimm nur das des Vasari, der allerdings der ausführlichste und ausdrücklichste Zeuge ist, aber auch dies nur, um es ohne Weiteres durch die Annahme einer Verwechselung zu beseitigen. Nun fällt es mir nicht ein, für Vasari's Zuverlässigkeit im Allgemeinen eine Lanze einzulegen; jedermann weiſs, daſs ihm unzählige Irrthümer nachgewiesen sind. Aber es gibt doch Fälle, wo nach seinen persönlichen Verhältnissen ein Irrthum kaum denkbar ist, und zu diesen gehört der vorliegende. Gerade in dem Jahre, wo Vasari als Zeichnenschüler in Michelangelo's Werkstatt eintrat, im Jahre 1524 hatte dieser, wie seine Quittung beweist, acht Monate an den 'Figuren für die Gräber der Sakristei von S. Lorenzo' gearbeitet. Es waren dies, wie vollständig erwiesen ist und wie auch Hr. Grimm annimmt, auſser der nur eben begonnenen, auch jetzt noch unvollendeten Madonna, jene Statuen der beiden Mediciäer, und sie muſsten, da der Bau der Sakristei noch sehr zurück, noch nicht einmal überwölbt war, sich in der Werkstätte befinden. Sie waren also die ersten Werke des groſsen Meisters, welche der junge Vasari nun täglich sah nach denen er vielleicht zeichnete, und deren Namen er jedenfalls nennen hörte. Er war freilich erst ein zwölfjähriger, aber ein künstlerisch begabter und höchst eifriger Knabe, dessen Geist damals noch nicht wie später durch eine beispiellose Vielgeschäftigkeit zerstreut war, und dem sich jene ersten Eindrücke tief eingeprägt haben müssen. Auch gibt er selbst einen Beweis davon, indem er des ursprünglichen Planes erwähnt, nach welchem die Sakristei vier Grabmäler enthalten sollte, der später aufgegeben und von Allen vergessen war, aber durch die in Mariette's Besitz gelangte Originalzeichnung erwiesen ist. Dies frühe Verhältniſs Vasari's zu Michelangelo dauerte nun zwar nicht lange; schon 1525 übergab dieser, da er nach Rom berufen wurde, ihn dem Andrea del Sarto, und 1527 verlieſs Vasari selbst Florenz und kehrte dahin erst im December 1535 bleibend zurück, wo Michelangelo inzwischen nach dem Tode Clemens VII (1534) die zwar fast, aber nicht völlig vollendeten Arbeiten an der Sakristei abgebrochen hatte. Er fand den groſsen Meister, der vor Kurzem dem Rufe Paul's III. nach Rom gefolgt war, nicht anwesend; dagegen war es, wie er erzählt, eines seiner ersten Geschäfte, sich in die neue Sakristei zu begeben, um dort die Statuen 'mit groſsem Fleiſse' zu studiren. Hatte er nun auch wirklich die Namen der

beiden Hauptgestalten vergessen oder verwechselt, so war die Zeit, wo Michelangelo daran gearbeitet und die Arbeit in dem Zustande relativer Vollendung verlassen hatte, so nahe, dafs alle die Künstler und andern Personen, mit denen Vasari darüber sprach, davon unterrichtet sein mufsten, und seine etwaigen Irrthümer berichtigt haben würden.

Ich will nicht weiter auf die Hergänge eingehen, welche Vasari bei seiner fortdauernden Verbindung mit den Medicäern in neue Beziehungen zu dieser Grabkapelle brachten. Es kommt nicht darauf an. Denn wenn man ihm auch persönlich allen Glauben versagen wollte, so gewinnen doch die Angaben, welche er über diese Statuen in seinem grofsen biographischen Werke drucken liefs, durch die Umstände eine weit über das Mafs eines persönlichen Zeugnisses hinausgehende Kraft. Bekanntlich besorgte er selbst von diesem Werke zwei Ausgaben, die erste 1550, noch bei Michelangelo's Leben, die zweite achtzehn Jahre später, 1568, wo dieser bereits seit vier Jahren verstorben war. In beiden ist eine Biographie Michelangelo's enthalten, und wenn die der zweiten Ausgabe übrigens bedeutend verändert und vermehrt ist, so sind doch die Stellen, welche die Sakristei von S. Lorenzo betreffen und die Statuen der beiden Herzöge in der jetzt bestrittenen Weise bezeichnen, ganz unverändert geblieben und stehen schon in der ersten Ausgabe, wie in der zweiten. Die erste Ausgabe sandte nun Vasari sofort an Michelangelo nach Rom, welcher ihm dafür in einem Sonette dankte. Nun wird man freilich aus dieser dichterischen Antwort nicht schliefsen, dafs Michelangelo das mehrbändige Werk gewissenhaft durchgelesen habe; aber dafs er von seiner eigenen Biographie nicht Notiz genommen haben sollte, ist doch sehr unwahrscheinlich, und dann müfste jene grobe Verwechselung der beiden Statuen ihm nothwendig aufgefallen sein und ihn zu einer Berichtigung veranlafst haben. Aber selbst angenommen, dafs Michelangelo aus Bequemlichkeit oder Grundsatz diese Biographie keines Blickes gewürdigt hätte, würde dennoch diese Verwechselung zu seiner Kenntnifs gekommen sein. In seiner Umgebung befand sich damals Ascanio Condivi, ein unbedeutender Maler, der seit Jahren mit dem Gedanken umging, eine Lebensgeschichte des grofsen Meisters zu schreiben, und der deshalb, wie er das Alles in der Vorrede derselben erzählt, bemüht war, mit Geschicklichkeit und langer Geduld aus

dem lebenden Orakel' seines Meisters bestimmte Nachrichten 'hervorzuholen'. Dafs Vasari's Biographie ihm zuvorkam, war ihm, wie er ebenfalls, wenn auch ohne Nennung des Namens eingesteht, sehr unbequem, und er beschleunigte nun, angeblich um die Irrthümer und Auslassungen derselben zu berichtigen, die Vollendung der seinigen, so dafs sie schon drei Jahre nachher, 1553, erschien. Es ergiebt sich schon hieraus, dafs er die Arbeit seines Vorgängers nicht ungelesen lassen durfte, besonders aber mufste sie ihm gelegen kommen, um durch Erzählung oder Vorlesung zweifelhafter Punkte den alten Meister zu eigenen Aeufserungen zu bewegen. Dabei würde er dann jene berühmten Werke, wenn sich Vasari dabei einen Irrthum zu Schulden kommen lassen, nicht übergangen und diesen Irrthum nachher in seinem Buche kräftig gerügt haben. Nichts von alledem. Condivi hält sich nur bei den vier allegorischen Figuren der Sakristei etwas länger auf, versichert dann zwar von unseren herzoglichen Statuen, dafs sie mehr göttlich als menschlich seien, gibt sich aber nicht einmal die Mühe, 'diejenigen, für welche die Gräber gemacht wurden' namentlich zu nennen. Er hatte also auf Vasari's Bericht nichts zu entgegnen.

Aber lassen wir selbst Michelangelo und Condivi aus dem Spiele, so mufsten im Jahre 1550 in Florenz noch unzählige Personen leben, welche mittel- oder unmittelbar davon unterrichtet waren, wie jener die Statuen bezeichnet hatte. Man denke an die Künstler, welche die Arbeit des berühmten Meisters eifrig beobachteten, die persönlichen Freunde desselben, von denen wir sogar Briefe über sein Schaffen in der Kapelle besitzen, die Mitglieder, Beamten und Verehrer des Hauses Medici und vor Allem an die Canonici und Diener der Kirche S. Lorenzo, welche diesem Hause ihre Ehren und Würden und die glänzende, ihnen zum Stolz gereichende Ausstattung ihrer Kirche verdankten und sich als Wächter derselben betrachten mufsten. Man vergesse nicht, dafs es sich hier nicht um vereinzelte, an gleichgiltigem Orte aufgestellte Standbilder handelt, sondern um Gräber, in welchen die Ueberreste jener Fürsten ruhten. Giuliano (gest. 1516) und Lorenzo (gest. 1519) waren nicht sofort in der neuen Sakristei, die erst nach dem Tode des letzteren beschlossen und angefangen wurde, aber doch, wie die ausführlichen Berichte über die Begräbnifsfeier ergeben, in der Kirche S. Lorenzo, wahrscheinlich in der alten Sakristei beigesetzt, wo schon

so manche ältere Familienglieder, wie sogar und zwar bis 1559 Lorenzo magnifico und sein Bruder Giuliano in provisorischen Gräbern ruhten. Wann ihre Ueberreste von da in die Gräber der neuen Sakristei translocirt wurden, ist mir nicht bekannt, wahrscheinlich geschah es aber bald nach 1524, wo das Gebäude im Wesentlichen vollendet wurde. Jedenfalls war es im Jahre 1536 geschehen, da Herzog Alexander, der in diesem Jahre durch seinen Vetter Lorenzino de' Medici ermordet wurde, seine Grabstätte, wie selbst das amtliche Kirchenbuch bezeugt, in der neuen Sakristei und in dem Grabe erhielt, worin die Gebeine seines Vaters, eben jenes vorerwähnten Herzogs Lorenzo, bereits ruhten.

Eine Unsicherheit über die Grabstätten oder über die für jede derselben bestimmte Statue ist nach allen diesen Hergängen und bei Michelangelo's lange fortgesetzter eigener Thätigkeit in der Sakristei völlig undenkbar, und wenn Vasari in seinem Werke bei diesem die regierende Familie und den Ruhm von Florenz so nahe berührenden Gegenstande gegen die allgemein anerkannte Wahrheit verstoſsen hätte, so würde er einen Sturm von Berichtigungen hervorgerufen haben, der jedenfalls in der zweiten Ausgabe eine Aenderung zur Folge gehabt haben würde. Wir können also wohl sagen, daſs wir das Zeugniſs aller davon unterrichteten Zeitgenossen, Michelangelo nicht ausgeschlossen, für die Richtigkeit jener Tradition besitzen. Kaum wird irgend eine Thatsache besser verbürgt sein können; selbst ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Von Hypothesen kann natürlich noch weniger die Rede sein.

Käme es bloſs darauf an, die hergebrachte Benennung der Statuen zu schützen, so könnte ich hier schlieſsen. Allein damit würde weder Michelangelo noch Hrn. Grimm ihr volles Recht gewährt. Vielmehr kommen wir nun erst auf die interessantere, künstlerische Frage, was Michelangelo bei jener Auffassung der beiden Gestalten gedacht und wie er sich dabei zu den wirklichen Characteren jener Prinzen verhalten habe. Denn wären diese Charactere und der Ausdruck der beiden Statuen wirklich so, wie Hr. Grimm sie schildert, so müſste man höchst begierig sein, die Reflexionen zu ergründen, durch welche Michelangelo zu dieser auffallenden, anscheinend der Wahrheit widersprechenden Vertheilung der Rollen bestimmt sein konnte.

So völlig kann ich nun aber mit jenen Schilderungen nicht

übereinstimmen. Giuliano war allerdings kränklich und zarter Constitution und trotz einiger Feldzüge und seiner Würde als Generalissimus der päpstlichen Truppen gewifs nicht gerade zum Soldaten berufen. Aber er wufste sich doch in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden; es fehlte ihm weder an Muth noch an diplomatischer Gewandtheit, und wenn Leo X., wie Guicciardini behauptet, daran dachte, ihm die Krone von Neapel zu verschaffen, so mufs er doch auch etwas von Herrschereigenschaften gehabt haben. Jedenfalls war er nicht ein trüber Schwächling, der von der 'Sehnsucht nach Ruhe und einer seltsamen Hoffnungslosigkeit' niedergedrückt wurde, sondern eine offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur, ein Freund der Wissenschaften und besonders der Dichtkunst, die er selbst eifrig und nicht ohne Erfolg übte. Am Hofe zu Urbino, wo er während seiner Verbannung lange einen Aufenthalt fand, war er auf den geistreichen Ton, der dort herrschte, so sehr eingegangen, dafs Castiglione im 'Corteggiano' und Bembo in seiner Schrift über die Vulgärsprache ('le prose') ihn als einen der hervorragenden Theilnehmer ihrer Dialoge einführten. Dabei war er freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig; man rühmte, dafs er nach dem Beispiele seines Vaters und Grofsvaters der Gönner der Gelehrten sei. In seinem Palast in Rom hatte er ein Theater, in Florenz verschmähte er nicht, Mitglied einer Künstlergesellschaft 'zur Maurerkelle' zu werden, die sich, wie neben andern Schriftstellern Vasari im Leben des Rustici erzählt, von Zeit zu Zeit zu Mummereien und scherzhaften Darstellungen ziemlich derber Art versammelte. Daher war er denn auch überall und bei Allen beliebt, wurde — in Rom wie in Florenz — gern empfangen und schmerzlich vermifst. Bei seinem Tode wurde er von Alt und Jung, von allen Ständen, selbst von den Feinden der Medicäer betrauert; man meinte, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, niemals vollendetere Freundlichkeit und Sittenanmuth ('la più finita humanità') gesehen zu haben.

Nähere Auskunft über seine Stimmung müfsten seine zahlreichen Gedichte geben, von denen aber nur wenige gedruckt sind. In Florenz existiren zwei handschriftliche Sammlungen, eine kleinere in der Laurentianischen Bibliothek, eine gröfsere in der Strozziana, diese vielleicht von ihm selbst oder in seinem Auftrage geschrieben, da die einzelnen Gedichte, von seinem siebenzehnten Jahre begin-

nend, meistens mit der Angabe des Ortes und Tages ihrer Entstehung versehen sind. Crescimbeni, der diesen Codex durchsah, versichert, daſs die Gedichte in Form und Inhalt sehr mannichfaltig, bald ernst, bald scherzhaft, bald satirisch, alle aber von feinem Geiste und gutem Geschmack seien. Dies bestätigen denn auch die wenigen publizirten Sonette, das eine von Crescimbeni, ein anderes bei Roscoe, ein drittes an mehreren Orten, unter anderm in Pignotti's Geschichte von Toscana. Wenn er sich dann nun auch ein Mal wie es in diesem letzten, von Hrn. Grimm theilweise in Uebersetzung mitgetheilten Sonette geschieht, mit dem Selbstmorde beschäftigt und eine Art Rechtfertigung desselben versucht, so ist dies wenigstens nicht die „einzige" auf uns gekommene Aeuſserung dieses Geistes, und man hat keine Ursache, es für etwas Andres als ein Spiel der dichterischen Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung zu halten. Seine Krankheit nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach Bericht eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daſs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schlieſsen, daſs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten häuslichen Glückes trösten läſst. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniſs nicht als ein sehr inniges bekannt war. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberbefehl des Heeres an. Hier erst, im Felde überfiel ihn das Fieber, welches ihn nicht wieder verlieſs. Er muſste nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank, und lieſs sich endlich, im Vorgefühl des nahen Todes, in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb.

Eben so wenig wie Giuliano als kopfhängerischen Schwächling darf man sich Lorenzo so geradehin nur als den kühnen, jugendlichen Kriegshelden vorstellen. Sein kurzes Leben war wechselvoll; seine Kindheit und frühere Jugend brachte er traurig zu, in der Verbannung von Florenz, unter der Leitung seiner ehrgeizigen und durch den Verlust von Ehren und Gütern verbitterten Mutter, während sein Vater Piero sich in den politischen und kriegerischen

Wirren der Zeit fruchtlos herumtummelte und endlich (1504) im Garigliano ertrank. Erst als sein Oheim, Leo X., den päpstlichen Stuhl bestieg, und die Medici ihre alte Stellung in Florenz wieder einnahmen (1512), ging sein Glücksstern auf und erreichte durch den Tod Giuliano's seinen Höhepunkt. Die ehrgeizigen Pläne des Hauses ruhten nun auf ihm allein, die Gunst des Papstes überhäufte ihn mit Würden und Gütern und die Hand einer dem königlichen Hause Frankreichs verwandten Prinzessin, die ihm nebst königlicher Mitgift zu Theil wurde, steigerte seine Ansprüche. Er hegte in der That die kühnsten Gedanken und zeigte deutlich, dafs er bei Durchführung derselben sich nicht durch ängstliche Rücksicht auf die Rechte Anderer zurück halten lassen werde. Macchiavell wufste, was er that, indem er ihm seinen 'Principe' dedicirte. An kriegerischem Muthe fehlte es ihm nicht; es ist richtig, dafs er sich gegen den Rath seiner Offiziere einmal den feindlichen Kugeln zu sehr aussetzte und eine bedenkliche Wunde davontrug. Aber sein Feldherrntalent wird von allen Zeitgenossen bezweifelt, grofse Waffenerfolge hatte er nicht, und neben den Kriegsthaten beschäftigten ihn immer Intriguen ziemlich zweideutiger Art. Während er gegen den König von Frankreich im Felde lag, versicherte er demselben brieflich seine Treue und Ehrerbietung; den Gascognern, die er als Miethstruppen in seinem Heere hatte, schickte sein Gegner, der Herzog von Urbino, aufgefangene Briefe von ihm, in welchen er zu ihrem Nachtheile sprach. Mit seinen Condottieren war er meistens gespannt, sie dachten, wie Guicciardini sagt, an Caesar Borgia und fürchteten ähnliche Hinterlist, wie dieser sie geübt hatte. Am wenigsten pafste er zu den Florentinern; er war anmafsend, habgierig und geizig, er lebte einsam und zog sich von dem Umgange mit angesehenen Familien zurück, weil ihm der Ton bürgerlicher Gleichheit, den seine Vorfahren trotz ihrer faktischen Herrschaft beibehalten hatten, nicht zusagte. Man betrachtete ihn mit dem Verdachte feindlicher Absichten gegen die städtische Freiheit. Selbst Scipio Ammirato, ein von den Medicäern abhängiger Schriftsteller, der ihn zu vertheidigen sucht, gesteht ein, dafs er nicht das Wesen eines Florentiner Bürgers, sondern das eines fremden Tyrannen oder Lehnsherrn ('Signore o Barone') gehabt habe. Er war daher auch im höchsten Grade unbeliebt, und sein Tod, obgleich er bei seiner Jugend und dem wenige Tage vorher bei der Geburt einer

Tochter erfolgten Tod seiner Gemahlin eher einen Eindruck des Mitleids machen konnte, kostete seine Mitbürger keine Thräne, erweckte vielmehr, wie man meinte, geheime Freude.

Diese Auffassung beider Charactere ergibt sich aus den Thatsachen ihres Lebens und ist bei den Geschichtsschreibern, von den gleichzeitigen an bis auf Muratori und Roscoe, so sehr vorherrschend, daſs man sie auch bei Michelangelo voraussetzen und darauf hin die Erklärung der beiden Statuen in ihrer hergebrachten Bezeichnung versuchen darf.

Bei der des Giuliano hat das, wenn man sie mit unbefangenem Auge betrachtet, keine Schwierigkeit. Hr. Grimm nimmt an, daſs diese Gestalt 'dasitze, wie ein Feldherr auf der Höhe eines Hügels, von dem herab er seine kämpfenden Soldaten beobachtet und den Lärm der Schlacht vernimmt'. Allein ein Feldherr in solcher Lage kann nicht wohl anders als in voller ernster Rüstung gedacht werden, während hier das unbedeckte Haupt und die ungewöhnlich weit ausgeschnittene Oeffnung des Brustharnisches auf friedliche, vertrauensvolle Zustände deuten, wo die Imperatorentracht, welche Giuliano vermöge seines Amtes zukam, mehr zur Zierde als zum Schutze dient. Umherblickend, zur Seite gewendet ist dieses edle, geistreiche, in den Gesichtszügen etwas an den belvederischen Apoll erinnernde Haupt allerdings; aber warum sollen es kämpfende Soldaten und Schlachtenlärm sein, nach denen es sich umsieht, warum nicht ebenso gut freundlich empfangene Gäste in ihrem anregenden Wechselgespräch?

Betrachtet man Miene und Haltung näher, so kann man in der That nichts Kriegerisches entdecken. Es ist Giuliano, der Bürgerfreund, der Fürst nach dem Vorbilde seiner Väter und nach dem Geschmacke der Florentiner, der gesellige, zugängliche, für leichte Rede und toskanischen Witz empfängliche. Es ist auch kein Zug, der dem widerspricht. Selbst das Körperliche der Gestalt stimmt, so viel wir ermessen können, mit der Erscheinung Giuliano's überein. Er war, zufolge der handschriftlichen Schilderung eines Gleichzeitigen*), groſs, mit kräftigem, etwas nach vorn gerichtetem Halse, langen Armen, blauen Augen, mit einer gewissen Würde, nicht blos

*) In Moreni, 'Continuazione delle memorie istoriche di S. Lorenzo'. Fir. 1861. I, 213.

im Gange, sondern auch im Sprechen; Alles Züge, die wir hier wiederfinden. Rafael hatte, wie Vasari erzählt, von beiden Prinzen, Giuliano und Lorenzo, Portraits gemalt, die leider verloren scheinen; indessen hat sich von dem des Giuliano in der Florentiner Galerie eine Copie, wie man früher annahm, von Vasari, wahrscheinlicher von Alessandro Allori erhalten, von der Pasavant auf Tafel VII seines Werkes über Rafael einen Stich mittheilt. Der Kopf unterscheidet sich von dem der Statue allerdings dadurch, daſs er dort bärtig ist, hier nicht. Allein das kann entweder darin seinen Grund haben, daſs Giuliano nach der Zeit, als Rafael ihn malte, seine Gewohnheit geändert hatte, oder auch darin, daſs Michelangelo den Bart seinen Zwecken nicht entsprechend fand und daher fortlieſs. Es ist interessant, eine Aeuſserung Michelangelo's zu betrachten, welche Niccolo Martelli, ein bekannter, ihm befreundeter Schriftsteller, in einem Briefe an einen Dritten, dessen Nachweisung ich Hrn. Grimm verdanke, erzählt. Es handelte sich gerade um unsere Statuen und daſs er dabei, statt sich ängstlich an die Natur zu binden, ihnen die Verhältnisse und Zierde gegeben habe, welche den Dargestellten am meisten zum Ruhme gereiche. Denn, habe er hinzugefügt, nach tausend Jahren könne doch Niemand sagen, daſs es anders gewesen. Das Fortlassen des Bartes, der allerdings der Auffassung glänzender, jugendlicher Liebenswürdigkeit, die er beabsichtigte, nicht ganz entsprach, war offenbar eine sehr bescheidene Ausübung dieses nach michelangelesker Weise etwas stark ausgesprochenen Künstlerrechtes der Idealisirung. Im Uebrigen aber stimmen die Formen jener Kopie nach Rafael, die Bildung der Nase, des Auges und ganz besonders des Halses so genau mit der Natur überein, daſs man an der Identität der Person kaum zweifeln kann und gerade durch diese Vergleichung die Schönheit in Michelangelo's groſsartig idealer Auffassung recht genieſsen lernt.

Bei der Statue des Lorenzo liegt freilich die Erklärung nicht so zu Tage, und schon Viele haben die Frage aufgeworfen, wie der Künstler dazu gekommen, gerade diesen unruhigen, gewaltsamen Character zu einem solchen Musterbilde tiefen Nachsinnens zu gestalten. Die Meisten beruhigen sich dann freilich dabei, daſs Michelangelo's Intentionen oft, z. B. schon bei den allegorischen Figuren dieser Gräber, dunkel seien, oder dabei, daſs das Resultat ein so schönes sei. Der Canonicus Moreni in seiner ausführlichen Beschrei-

bung der medicäischen Grabkapellen (1813) ist so scharfsichtig, in der Statue den Ausdruck des Hochmüthigen, Gewaltsamen, Verächtlichen und endlich der Regierungssorgen zu entdecken und sie so mit dem Character Lorenzo's in Einklang zu bringen. Ein anderer neuer Italiener, Nicolini, hält dafür, dafs Michelangelo die Gewissensbisse habe darstellen wollen, denen der Tyrann angesichts des Grabes nicht entgehen könne. Er glaubt sie auf der Stirn der Statue zu lesen. Indessen Gewissensbisse angesichts des Grabes sind nicht ruhige Gedanken, sondern erzeugen Bufse oder Verzweiflung, und von beiden ist hier keine Spur. Allein eben so wenig kann ich Hrn. Grimm beistimmen, der in dieser Statue 'das Auseinanderfliefsen, das Versinken in ein unbestimmtes Gefühl' und somit einen Menschen erkennt, 'für den der Tod eine Erlösung nach langem traurigen Kränkeln war.' Man betrachte nur die ganze Haltung, die fast trotzig aufgestemmte rechte Hand, das weitgeöffnete, nach aufsen gerichtete Auge, den den Mund berührenden Zeigefinger, dann aber auch die Tracht, die vollständige, ernste, kampfbereite Rüstung, das schon mit dem Helme bedeckte Haupt. Das ist fürwahr kein müfsiges Grübeln, kein weichliches Auseinanderfliefsen, sondern die scharfe, energische Concentration der Seele auf einen bestimmten Gegenstand, die Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht, vielleicht selbst das beobachtende Erwarten des rechten Moments. Solche psychologischen Deutungen haben immer etwas Subjectives, und ich darf daher auch für die meinige nicht auf die allgemeine Zustimmung rechnen. Aber sie kann, glaube ich, ihren Platz neben den andern wohl behaupten und gewährt dann den Vortheil einer befriedigenden Erklärung sowohl des Verhältnisses beider Statuen zu einander, als der Intentionen des Künstlers. Jedermann weifs und Grimm's Biographie macht es höchst anschaulich, wie sehr Michelangelo trotz der Dankbarkeit, die er dem medicäischen Hause schuldete, florentinischer Republikaner war, und die bekannten bittern Verse, mit welchen er die harmlos schmeichelhaften eines gewissen Strozzi auf die am Grabe Giuliano's befindliche Figur der 'Nacht' beantwortete, geben den prägnanten Beweis, wie sich dies Gefühl in seine künstlerischen Anschauungen mischte. Seine 'Nacht' will schlafen, will nicht geweckt sein, 'so lang' das Uebel und die Schande währt', d. h. so lange die jetzigen, die Herstellung der Medicäer bezwecken-

den Zustände anhalten. Als er die beiden Portraitstatuen arbeitete, im Jahre 1524, war er noch nicht so gereizt; aber dennoch geht er auch hier von seinem patriotischen Standpunkte aus, nur dafs er damit die Gerechtigkeit gegen die Verdienste des medicäischen Hauses und die künstlerische Pflicht idealer Verherrlichung seiner Helden zu verbinden weifs.

Wie Giuliano ihm hauptsächlich als der Bürgerfreund erscheint, der ohne schützende Wehr freundlich und heiter mit seinen Florentinern verkehrt, so stellt sich ihm Lorenzo als der verschlossene, der Stadt entfremdete Fürst dar, der in seiner Zurückgezogenheit ehrgeizige Pläne durchdenkt, zu deren kriegerischer Ausführung er schon gerüstet ist. Aber doch war er ein Medicäer, der den geistigen Adel seines Geschlechts an sich trägt, und zum Glück für Florenz sind seine Gedanken nicht zur That geworden; die flüchtige Zeit, nicht Tag und Nacht, sondern nur die kurzen Dämmerungsstunden waren ihm zugestanden. Das Verbrechen ist ihm erspart, das Hochstrebende, Energische des Gedankens geblieben. So ziemt es der Kunst ihn der Erinnerung zu überliefern.

Man sieht, dafs sich auf diese Art eine etwas befriedigendere Aufklärung für die vier allegorischen Figuren darbietet; indessen will ich darauf hier nicht weiter eingehen.

Hierauf antwortete ich in No. 21, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

VON HERMAN GRIMM.

Geheimerath Schnaase hat sich in zwei Juninummern des vorigen Jahrganges dieser Blätter gegen meine Auffassung der im Titel genannten Sculpturen ausgesprochen. Durch einen Zufall kamen diese Blätter erst vor Kurzem in meine Hände. Da darin gesagt ist, „bedeutende Kunsthistoriker“ hätten meine Meinung zu der ihrigen gemacht, so mufs ich wohl erwiedern.

Ich darf die Kenntnifs dessen hier voraussetzen, was Geheimerath Schnaase gegen mich vorgebracht hat. Es handelt sich zunächst um den Charakter des Giuliano dei Medici, Herzog von Nemours.

Geheimerath Schnaase beginnt damit, 'Giuliano habe sich in ein bewegtes Geschäftsleben zu finden gewufst'; 'es werde ihm Muth und Geschäftskenntnifs nicht gefehlt haben; Leo der Zehnte habe ihm, 'wie Guicciardini behaupte', den Thron von Neapel zu verschaffen gesucht 'er müsse deshalb doch etwas von den dazu gehörigen Herrschereigenschaften besessen haben'. Sicherlich ist das Alles wahr, und nicht blos Guicciardini 'behauptet', Leo der Zehnte habe solche Pläne verfolgt, wir haben Genaueres darüber. Indessen, Giuliano hätte der unfähigste Mensch sein können, die Medicäer würden ihn, hätte es sich nur thun lassen, bongré malgré zum König von Neapel gemacht haben. Worauf es jedoch hier ankommt, ist nicht, zu ergründen was Giuliano etwa gewesen zu der und der Zeit, sondern wie er erscheinen mufste nach seinem Tode, Alles in Allem genommen, als runder, fertiger Charakter, als Person, die man in lesbaren Zügen in Marmor verewigte, oder die man in einem Buche mit zwei, drei Worten hinstellen könnte.

Geheimerath Schnaase sagt, Giuliano sei 'kein kopfhängerischer Schwächling', 'kein trüber Schwächling' gewesen. Gewifs war er das nicht; auch findet sich nirgends diese Behauptung, am wenigsten bei mir. Dafs ihn Sehnsucht nach Ruhe und eine seltsame Hoffnungslosigkeit niederdrücken, wird in meinem Buche ausgesprochen. Wenn Schnaase dagegen des Herzogs 'offene, empfängliche, liebenswürdige, gesellige Natur' hervorhebt, ihn als Freund der Gelehrten und Dichter, als Dichter selbst, als freigebig, prachtliebend, gütig und leutselig hinstellt, so liegt darin kein Widerspruch gegen meine Worte. Giuliano entfaltete allzeit den von der politischen Stellung der Familie bedingten Aufwand und entzog sich überhaupt keiner der ihm von dieser Seite zufliefsenden Obliegenheiten. Was Geheimerath Schnaase jedoch an speciellen Beweisen hiefür anführt, deutet nicht auf besonderes persönliches Wohlbehagen an bewegter Geselligkeit. Es spricht weder dafür, noch dagegen. Die grofsen Herren liefsen damals Komödien bei sich aufführen, waren Mitglieder zu festlichen Zwecken gebildeter Gesellschaften etc., wie sie es heute sind. Wie heute konnten sie Bälle geben ohne einen Schritt mit-

zutanzen oder auch nur einen Augenblick ihre ernsten, weit abseits liegenden Gedanken aufzugeben. Geheimerath Schnaase will auf die von ihm beigebrachten Details hin glaublich machen, Giuliano's Gedicht zur Vertheidigung des Selbstmordes sei 'nur ein Spiel der Phantasie, höchstens eine vorübergehende Stimmung gewesen'. — Weil in Giuliano's Palast in Rom Theater gespielt war und er Mitglied einer florentinischen Künstlergesellschaft war, die von Zeit zu Zeit tolle Sitzungen hielt? Deshalb dies erschütternde Gedicht nur eine poetisch-philosophische Fiction? Und ferner deshalb, weil noch eine Anzahl anderer Gedichte von Giuliano vorliegen, welche weniger ernsten Inhaltes sind?

Es ist zu bedauern, daſs Geheimerath Schnaase von diesen Dichtungen nichts mittheilt. Leider geht mir ihre Kenntniſs ab. Ich wuſste nichts von den Codices der Laurentiana und Strozziana. Ich hatte mich der Gedichte Giuliano's wegen an eine Stelle gewandt, von der ich Auskunft erhielt, die mich beruhigte und wohl beruhigen durfte. Hätte Geheimerath Schnaase Näheres mitgetheilt, so wäre dies ein äuſserst schätzbarer Zuwachs des allgemeinen Materials gewesen. Da er sich indessen bescheidet, in seiner Darstellung Giuliano's selbst von diesen Gedichten abzusehen, auch nicht sagt, ob etwa die Jahrgänge zu unterscheiden wären, so bleibt dieser Punkt hier auſser Frage und ohne Einfluſs auf das Folgende.

Geheimerath Schnaase beschreibt den Lebenslauf des Herzogs, um zu beweisen, wie glücklich er gewesen. 'Giuliano's Krankheit', belehrt er uns, 'nahm erst in den letzten Monaten eine schlimme Wendung. Im Januar 1515 ging er noch nach Paris, um sich mit Filiberta von Savoyen zu vermählen, die nach dem Berichte eines Zeitgenossen zwar nicht schön, aber liebenswürdig und frommen Sinnes war. Daſs diese Ehe eine glückliche war, darf man daraus schlieſsen, daſs Ariost an die Wittwe eine umfangreiche Kanzone richtete, in der er ihren Gemahl ihr erscheinen, und sie mit der Hinweisung auf gemeinsame himmlische Freuden über die Zerstörung ihres, mit den wärmsten Farben geschilderten, häuslichen Glückes trösten läſst. Er würde dies nicht gewagt haben, wenn das Verhältniſs nicht als ein sehr inniges bekannt gewesen wäre. Im Juni empfing Giuliano in Rom Fahne und Feldherrnstab aus den Händen des Papstes und trat demnächst den Oberfehl des Heeres an. Hier erst, im Felde, überfiel ihn ein Fieber, welches ihn nicht wieder

verliefs. Er mufste nach Florenz zurückkehren, lag hier längere Zeit krank und liefs sich endlich im Vorgefühl des nahen Todes in die Badia von Fiesole bringen, wo er im März 1516 starb'.

Passavant in seinem 'Leben Rafael's' läfst Giuliano sogar als Obercommandanten der päpstlichen Truppen einige glückliche Feldzüge in der Lombardei ausführen. Geheimerath Schnaase nennt seine Quellen nicht, (die Feldzüge verdankt er wohl Passavant?) fragt jedoch, wie ich, 'ohne neu entdeckte Inschriften und Urkunden' eine andere Version des Lebens und des Charakters Giuliano's zu geben suche. Ich bediente mich allerdings nur des gewöhnlichsten historischen Materials, wie Nardi, Varchi und Vasari es liefern, und wie es ausreicht.

Giuliano dei Medici ritt mit Tagesanbruch des 9. Januars 1515 (wie Lionardo da Vinci sich als Notiz aufgeschrieben hat) von Rom ab, um in Savoyen eine französische Prinzessin zu heirathen. Wie es damals mit ihm bestellt war, wissen wir nicht, bald genug aber nicht zum besten, 'perchè il sopradetto Giuliano dopo l'aver menato la moglie in Fiorenza era già ammalato d'una tarda e lunga malattia', erzählt Nardi.

Geheimerath Schnaase läfst ihn dagegen nun zu Felde ziehen. Wie sehr wäre ihm zu wünschen gewesen, er hätte sich dort erst ein Fieber geholt. Allein Lorenzo dei Medici ging statt seiner, 'perchè Giuliano sopravenutagli lunga malattia era rimasto a Firenze'. So Giucciardini Buch XII, Kap. 5, dessen Behauptungen Geheimerath Schnaase selbst gelegentlich Glauben schenkt. Von Feldzügen Giuliano's ist überhaupt, soweit meine Quellen reichen, nichts aufzufinden gewesen.

Er war es, der 1512 in Mantua die Expedition gegen Florenz veranlafste, bei der er dann eine bedeutende Rolle spielte, im Gefolge jedoch des spanischen Oberbefehlhabers, und, wenn er nicht etwa Prato erstürmen half, worüber nichts vorliegt, kaum in der Lage, einmal den Degen zu ziehen.

Sollten sich diese Feldzüge vielleicht in der Kanzone Ariost's finden? Auch diese ist mir nicht bekannt gewesen, wie ich eingestehen mufs; dagegen Anderes.

Man weifs, dafs Giuliano im Begriffe stand, sich anderweitig zu vermählen. Die Wahl seines Bruders zum Papste liefs diese Ehe jedoch als zu gering erscheinen, sie wurde aufgelöst, obgleich

man sie eigentlich schon als perfect geworden ansah, und Filiberta von Savoyen war die neue Braut: eine ebenso geschäftsmäſsige Acquisition wie die Krone von Neapel, wäre diese zu erreichen gewesen. Geheimerath Schnaase hat eine besondere Vorliebe für Giuliano's Ehe mit Filiberta, er spricht mit solcher Sicherheit darüber, daſs man sich versucht fühlen könnte, Ariost's Leichencarmen unter die historischen Quellen einzureihen. Indessen es wäre eine Ungerechtigkeit gegen Nardi, so zu verfahren, der, ein anerkannt zuverlässiger und zugleich discreter Mann der die Dinge immer am liebsten verschwiege wenn sie bedenklich werden, und gar nicht aus Furcht oder Schmeichelei, sondern weil ein natürlicher Tact ihn dazu bewegte, mit folgenden Worten Giuliano's eheliches Verhältniſs berührt: 'ebbe poca conversazione colla sua donna, perchè egli tosto infermò, e lungamente stette ammalato'. Dies würde nun freilich Filiberta vielfach Gelegenheit geboten haben, sich liebenswürdig und fromm zu beweisen, hätte auch wohl Ariost das Recht gegeben, Giuliano seiner Wittwe erscheinen zu lassen und ihr himmlische Freuden in Aussicht zu stellen, wäre aber trotzdem nicht gerade das was Geheimerath Schnaase bei seiner Darstellung vor Augen gehabt zu haben scheint.

Welcher Art Giuliano's Krankheit gewesen, sagt Nardi nicht; Varchi aber deutet es an: 'la quale infermità mai conoscere si potette, e si dubitò di veleno.' Leider lassen mich Collectaneen und Gedächtniſs hier im Stich, so daſs ich die Stelle nicht hersetzen kann, welche klar mittheilt, welches veleno gemeint gewesen, ein Gift an dem damals die halbe Welt litt und dem auch Lorenzo dei Medici kurze Zeit darauf, nach ebenso kurzer Ehe, zum Opfer fiel.

Es hat etwas Unheimliches, zu lesen, wie in den letzten Augenblicken des Herzogs, als er schon das Bewuſstsein verloren, was Nardi mit der ausdrücklichen Angabe erzählt, es sei erst dann und nicht früher geschehn, Zauberer nach Fiesole geholt wurden, deren Cerimonien Rettung bringen sollten. So starb er. Das einzige Kind das er hinterlieſs, war der schöne, talentvolle Ippolito, der Sohn einer Edelfrau in Urbino, aus früheren Zeiten.

Und nun bedenken wir: diese zarte, mehr auf's Geistige gerichtete Natur, nach so viel Wechselfällen des Lebens auf die Höhe endlich gehoben die der arbeitende Ehrgeiz der Familie für ihn aufgethürmt, von ihr weiter blickend noch zu höherem Aufsteigen,

und mitten darin gepackt von einem unbarmherzigen Schicksale, das ihn unerbittlich stufenweise zum Abgrund zog, der endlich sein Grab ward. So lautet das Sonett, das ich in diese jammervollen Zeiten setzte:

‘Und Feigheit sollt’ es sein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entflieh’n, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünscht macht, da zu leben solche Plage!

Feig wär’ ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchste Gut. Nur leben, ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der so getreu von Allem doch befreit.

Nein, sterben! besser, dafs ein edler Geist,
Statt seh’nden Aug’s das Ende abzuwarten
Des Frafses den er selbst dem Schicksal bietet,

Mit einem Ruck sich seiner Macht entreifst:
Was wifst ihr, in des Lebens sonn’gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte schon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tief’res Dunkel!’

(Bemerkt sei, dafs am Schlusse dieses Gedichts (das ich jedoch in meinem Buche nicht übersetzt habe, und hier zum ersten Male gebe) einige Bilder angebracht worden sind, die sich im Originale nicht finden. Die Stärke der italienischen Sprache liegt in einer Harmonie der Worte, deren musikalischer Fall sehr oft den Gedanken erst Wärme und Farbe, und dadurch einen Zuwachs von Inhalt verleiht. Es bedarf eines Ersatzes für das was ihre Sätze, einfach mit deutschen Sätzen vertauscht, einbüfsen würden. Deshalb ist es fast geboten, Bilder an Stelle der Gedanken zu setzen, wobei man freilich, wie auch ich hier, Gefahr läuft, nicht die richtigen zu wählen. Doch hoffe ich die Haltung des Sonettes gewahrt und es somit treu wiedergegeben zu haben).

Es ist ja möglich, dafs Giuliano dergleichen nur als Spiel dichterischer Phantasie geschrieben, aber kein Vorwurf kann den treffen der es im Anblick seines Geschickes als den Ausdruck wahrhaftiger Verzweiflung ansieht. Denn auch das steht dem nicht entgegen, dafs er sich den Tod nicht gab, vielmehr langsam auslöschte. Er hätte vielleicht gewünscht, den Muth zu haben, freiwillig sich 'dem treuen Tode zu vertrauen', der im December 1515 bereits sicher erwartet wurde und dann noch monatelang auf sich warten liefs.

All dies mufste in meinem Buche auf einige Worte eingeschränkt werden. Und so auch was über seinen Character im Allgemeinen zu sagen war. Die von Giuliano reden, erwähnen sein Grübeln, sein nachdenkliches innerliches Wesen. 'Attendendo molto alle cose filosofiche e massimamente alla alchymia,' sagt Vasari; 'di sua natura inclinato alla religione e curioso investigatore delle cose future', Nardi. Ehrgeizig war er wohl. An die Krone von Neapel glaubte er, weil ein Mönch, mit dem er geheime divinatorische Praktiken trieb, sie ihm prophezeit. Ein Politiker aber war er nicht. Dafs dem Herzoge von Urbino zu seinen Gunsten das Herzogthum entrissen würde (eine für die damalige medicäische Politik nothwendige Annexion) litt er nicht, aus alter Dankbarkeit. Ausgleichende Milde waltete so lange er Florenz regierte.

Und nun, wenn ein solcher Mann über seinem Sarge in Marmor dargestellt werden sollte, und wenn zwischen zwei Statuen zu wählen ist, von denen eine das Bild ruhiger Weisheit zeigt, nach Vasari's eigenen Worten, die andere aber stolze Wildheit verkörpert, ebenfalls Vasari's eigener Ausdruck, darf da, selbst wenn Vasari die Namen anders beilegt, nicht an eine Verwechslung geglaubt werden? Ich halte diese Annahme für so geboten, dafs, sie nicht wenigstens aufgestellt zu haben, mir kaum zu entschuldigen schiene.

Vasari widerspricht sich offenbar selbst. 'Vi son fra l'altre statue, sagt er, que' due capitani armati, il pensoso Lorenzo nel sembiante della saviezza, — l'altra è il duca Giuliano si fiero.' Wer aber sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza?' Wenn wenige Worte gewählt werden sollten, Giuliano zu schildern, so waren es diese letzteren, und wenn ein einziges Lorenzo charakterisiren kann, so ist es fiero. Ueber diesen ist hier nichts weiter

zu sagen. Seine Eigenschaften sind zu penetrant, als dafs sie zu verkennen oder zu bemänteln wären. Geheimerath Schnaase beruft sich auf Ammirato, um ihn einen Tyrannen zu nennen.

Indessen Geheimerath Schnaase fafst die Statuen selbst ganz anders auf. In derjenigen, von der Vasari das Wort ‘pensoso’ braucht und ‘sembiante della saviezza’, sieht er eine ‘scharfe, energische Concentration und Ueberlegung, die der That unmittelbar vorhergeht; eine Zurückgezogenheit, die ehrgeizige Pläne ersinnt.’ In der andern, von der Vasari ‘fiero’ sagt, erkennt Geheimerath Schnaase ‘etwas Friedliches, Vertrauensvolles, kriegerisch Unbewehrtes’. ‘Warum, fragt er, soll dieses edle, geistreiche Haupt auf Schlachtenlärm lauschen? Es könnten freundlich empfangene Gäste mit anregendem Wechselgespräch sein, nach denen es sich hinwendet.’

Diese neue Erklärung stellt Geheimerath Schnaase der meinigen gegenüber. Er hofft dabei nicht auf allseitige Zustimmung. Denn solche Deutungen hätten immer ‘ihr Subjectives’.

Er scheint zu übersehen, was er eigentlich gethan hat. Ich hatte gesagt, Vasari habe die Namen verwechselt, sie stimmten zu seinen eigenen Deutungen der Statuen nicht. Geheimerath Schnaase dagegen hält die Namen aufrecht, läfst Vasari aber die Deutungen vertauschen. Geheimerath Schnaase spricht es nur nicht aus und stellt die Lage der Dinge so dar, als sei was ich in den Statuen gesehen nichts als meine subjektive Anschauung. Er erwähnt Vasari's gar nicht.

Es wäre eins möglich. Geheimerath Schnaase könnte ‘pensoso’ etwa mit ‘Hintergedanken hegend’, ‘saviezza’ etwa mit ‘politischer Schlauheit’, ‘fiero’ etwa mit ‘soldatischen Habitus’ übersetzt und sich darauf hin mit Vasari im Einklange geglaubt haben. Allein dies widerspräche zu sehr dem allgemeinen Sprachgebrauche, um nicht einer Bemerkung wenigstens werth gewesen zu sein. Und so bleibt nur die Annahme, Geheimerath Schnaase habe sich, wie bei Nardi, Guicciardini und Varchi, so auch bei Vasari zu sehr auf sein blofses Gedächtnifs verlassen. Alles Uebrige erledigt sich demnach von selbst. Sollte es jedoch nicht so scheinen, so wäre es vielleicht gut, etwaige Bedenken in diesen Blättern weiter zur Sprache zu bringen. Es würde dadurch für die Frage eine Art Abschlufs möglich werden.

Hierauf erschien in No. 29, 1865, derselben Zeitschrift:

MICHELANGELO'S MEDICAEERGRAEBER.

EINE DUPLIK VON CARL SCHNAASE.

Herman Grimm, der bekanntlich in seinem Buche über Michelangelo die Behauptung aufgestellt hatte, dafs die beiden Grabstatuen in der sogenannten neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz verwechselt seien, und jede den Namen der anderen führen müsse, hat gegen meinen bereits im vorigen Jahre in d. Bl. abgedruckten Widerspruch neuerlich (No. 21 d. Bl.) seine Ansicht wiederholt. Er äufsert dabei den Wunsch, 'etwaige Bedenken' zur Sprache und so, wo möglich, die Frage zu einem Abschlusse zu bringen, und auch mir scheint dies nöthig. Ich bitte daher um Erlaubnifs, noch einmal darauf zurückzukommen, ein Geschäft, das um so weniger angenehm ist, als ich mich fast nur in Wiederholungen ergehen mufs; denn die wesentlichen Gründe, welche ich gegen jene neue Ansicht geltend machte, und welche zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen, hat Hr. Grimm in seiner Entgegnung mit keiner Sylbe berührt, und es bleibt mir daher nichts übrig, als sie hier noch einmal, und zwar, damit sie nicht wieder übersehen werden, ohne alles Beiwerk in Erinnerung zu bringen.

Schon in seinem Buche beruhte die Beweisführung des Hrn. Grimm ausschliefslich auf einer Vergleichung der Charactere der beiden Medicäerprinzen nach den geschichtlichen Ueberlieferungen mit den Statuen; aus dieser Vergleichung folgerte er die Unrichtigkeit der bisherigen Bezeichnung und die Berechtigung des Namenstausches. Ich verlangte daher eine schärfere Unterscheidung der Fragen. Die kunstgeschichtliche Thatsache, auf die es ankommt, ist nähmlich, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt, für wessen Grab er die eine und die andere bestimmt habe. Es ist daher 1) vor allen Dingen zu prüfen, ob wir darüber eine glaubwürdige Nachricht besitzen, und erst dann, wenn eine solche fehlen sollte, tritt 2) die Untersuchung der Charactere und ihre Vergleichung mit den Statuen in den Vordergrund, um vermöge derselben Michelangelo's Absicht zu errathen. Das ist aber eben nur eine Hypothese, die dem bestimmten Erweise weichen mufs.

Dieser ist nun, wie ich schon damals ausgeführt habe, so zuverlässiger Weise vorhanden, wie man nur immer fordern darf. Vasari, der die Statuen genau beschreibt und dabei die Namen der dargestellten Herzöge angibt, hat dies in der ersten, 1550 erschienenen Ausgabe seines Werkes mit denselben Worten gethan, wie in der zweiten (1568). Er hat jene erste Ausgabe selbst dem Michelangelo überschickt, und weder dieser noch sein Hausgenosse Condivi, dem es recht eigentlich darauf ankam, Vasari einer Unrichtigkeit zu überführen, noch einer der vielen, damals noch lebenden Zeitgenossen, welche bei der Anfertigung der Statuen in Michelangelo's Werkstatt oder bei der Aufstellung gegenwärtig gewesen waren, noch endlich die Vorsteher der Kirche, welche beide Gräber ziemlich kurz vorher bei der Bestattung anderer medicäischer Fürsten in derselben unterschieden hatten und denen eine solche Verdunkelung der Grabstätten des regierenden Hauses sehr unangenehm sein mufste, haben jenen angeblichen Irrthum gerügt. Ein fast zwanzigjähriger Zeitraum war dazu vorhanden, und dennoch hat Vasari nichts von dem behaupteten Fehler erfahren, den er nach seiner leichten Natur und bei seinem Respect vor den Medicäern ohne Widerstand in der zweiten Ausgabe verbessert haben würde. Wir haben es also keineswegs mit Vasari allein, sondern mit allen von diesem für Florenz nicht unwichtigen Gegenstande unterrichteten Zeitgenossen zu thun, unter denen sich sogar Michelangelo selbst befindet.

Ein Gegenbeweis ist kaum möglich. Wenn auch Michelangelo in wunderlicher Laune über diesen Irrthum geschwiegen hätte, so würden andere schon aus Dienstfertigkeit gegen die Medicäer, die Kirchenvorsteher im eigenen dringenden Interesse geredet haben. Dennoch hätte man erwarten sollen, dafs Hr. Grimm, wenn er sich der Macht dieser Gründe nicht fügen wollte, eine Widerlegung versucht hätte. 'Es handelt sich zunächst um den Character des Giuliano de' Medici', so beginnt er und geht nun daran, seine frühere Auffassung desselben gegen meine Einwendungen zu vertheidigen. Ich will ihm auf dieses Gebiet nicht folgen. Die Würdigung eines nicht scharf ausgesprochenen Characters nach einzelnen Aeufserungen der Geschichtschreiber wird leicht verschieden ausfallen und eine weitere Erläuterung würde die Leser ermüden, ohne auf die, wie gesagt, so kräftig verbürgte Bezeichnung der Statuen irgend einen Einflufs zu üben.

Allerdings hat, auch wenn diese feststeht, die Erforschung der Charactere beider jungen Prinzen noch ein kunstgeschichtliches Interesse, aber doch nur insofern als sie uns ein Mittel gewähren kann, Michelangelo's Auffassungsweise und sein Verhältnifs zu historischer Wahrheit näher kennen zu lernen. Es wäre dankenswerth gewesen, wenn Hr. Grimm statt des vergeblichen Ankämpfens gegen Michelangelo's Bezeichnung dieser Statuen sich auch darauf eingelassen hätte. Da er es nicht gethan, kann ich nur auf meinen früheren Versuch, die Absicht des Meisters bei diesen Statuen zu erklären, hinweisen, der auch durch die neuen Ausführungen Grimm's keine Aenderung leidet.

Nur ein Umstand, den er bei dieser Gelegenheit zur Sprache bringt, und dessen Nichtberücksichtigung er mir zum Vorwurfe macht, verdient besondere Erwähnung. Es sind dies die Worte des Vasari, der bei der Beschreibung beider Statuen von dem Duca Lorenzo 'pensoso nel sembiante della saviezza' und von dem Duca Giuliano 'si fiero' spricht. Hr. Grimm bezieht dies seiner Neigung gemäfs wiederum auf die wirklichen Charactere der beiden Herzoge, denen dergestalt ganz unpassende Beiwörter beigelegt seien. 'Wer sollte je Giuliano 'fiero' nennen? Alles, nur dies nicht. Und wer Lorenzo 'pensoso' und 'nel sembiante della saviezza!'' Er findet darin also einen Widerspruch zwischen den Namen und der Bezeichnung, und somit ein Argument für die von ihm angenommene Verwechselung der Namen. Allein wenn man den Satz, aus dem jene Worte genommen sind, ganz liest, sieht man klar, dafs Vasari nicht entfernt an die wirklichen Prinzen denkt, sondern nur an die Statuen. Von dem 'sembiante della saviezza' geht er unmittelbar auf die Schönheit der Beine, von dem 'fiero' auf den Ansatz des Halses und andere Details über. Besonders entzückt ihn hier die Schönheit der Stiefel und der Rüstung, die jeder, der sie sehe, für himmlisch, nicht für sterblich halten müsse, und endlich fügt er (um jeden Zweifel zu heben) die Worte hinzu, dafs überhaupt an diesen Statuen alles von einem Machwerk (fare) sei, dafs das Auge daran nie ermüden noch sich sättigen könne. Man sieht, er ist ganz und gar von dem Technisch-Künstlerischen eingenommen; an das, was Hrn. Grimm ausschliefslich beschäftigt, an die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit den wirklichen Characteren, denkt er nicht einen Augenblick. Wer, der Vasari nur einigermafsen kennt,

wollte auch glauben, dafs er sich die Mühe gegeben haben sollte, die Charactere dieser in seiner frühen Jugend verstorbenen, wenig bedeutenden und nach ein paar Jahrzehnten schon ziemlich vergessenen Prinzen zu studiren. Diese Gleichgiltigkeit gegen die Wirklichkeit ist vielmehr characteristisch für Vasari und seine Zeit, und gestattet uns auch einen Rückschlufs auf Michelangelo.

Für die Annahme, dafs Vasari die Charactere der Prinzen verwechselt und defshalb die Statuen falsch bezeichnet habe, geben also diese Worte keine Veranlassung. Soviel aber ist richtig, dafs die Auffassung dieser Statuen, welche der Schilderung des Vasari zu Grunde liegt, keinen Beweis für die Richtigkeit der von mir vertheidigten gewährt; während sie, wenn die Uebersetzung des Hrn. Grimm richtig wäre, mit der von ihm gegebenen übereinstimmen würde. Allein, dann ist doch die Bedeutung der italienischen Worte näher zu prüfen. Ich befinde mich an einem Orte, wo die deutsche Uebersetzung des Vasari nicht vorhanden ist, und kann daher nicht untersuchen, wie Andere jene Worte übersetzt haben. Allein die gewissere Autorität der italienischen Wörterbücher, der Crusca und des Manucci, rechtfertigt eine andere Deutung. Saviezza heifst wohl zuweilen Weisheit (wenn auch nicht gerade, wie Hr. Grimm übersetzt: ruhige Weisheit), aber es wird auch als synonym mit accortezza, avvedimento gebraucht, also als Klugheit überhaupt; man sagt: 'savio della guerra' kriegsverständig. Fiero aber ist gar ein vieldeutiges Wort, und wenn Hr. Grimm es als 'stolze Wildheit' auslegt, hat es nach den Wörterbüchern unter anderen Bedeutungen auch die von lebendig, geistreich, sogar von aufserordentlich (eccessivo, stupendo). Besonders unter den italienischen und französischen Künstlern, selbst noch unter den älteren dieses Jahrhunderts war es, wie ich aus eigener Erfahrung weifs, ein beliebtes Wort für den Ausdruck des Kühnen, Muthigen, Dreisten, wobei sie immer mehr an das Machwerk, als an den Character der dargestellten Person dachten. Das Bild des demüthigen Heiligen mufste sich die Bezeichnung: 'fiero' gefallen lassen, wenn es etwa in der Weise des Spagnoletto in einer gewissen leidenschaftlichen Haltung und mit einem pikanten Wechsel von Licht und Schatten gemalt war. Fiero kann also immerhin bei Vasari nur das freie, zutrauliche Umherblicken in der Statue des Giuliano bezeichnen, welches ich als Freundlichkeit gedeutet habe und jedenfalls darf

man es nach seiner Eigenthümlichkeit nicht so strenge damit nehmen. Aber auch wenn es wahr wäre, dafs Vasari's Auffassung der Statuen von derjenigen abwiche, welche man nach den historischen Nachrichten über die Prinzen, als die von Michelangelo beabsichtigte annehmen müfste, würde daraus noch nicht folgen, dafs Vasari's Angabe der Namen irrig sei. Die Erklärung und Deutung der Statuen ist eine feine und schwierige Aufgabe, bei der eine Vielheit der Meinungen nicht zu vermeiden ist; die Namen der übrigens unverkennbar bezeichneten Statuen aber waren Gegenstand eines einfachen Zeugnisses und leicht zu berichtigen. Es ist daher sehr begreiflich, dafs auch die, welche mit jener Deutung nicht zufrieden waren, sich nicht zu einem ästhetischen Streite veranlafst fanden, während sie die Berichtigung der Namen, wenn dabei ein Irrthum untergelaufen wäre, nicht unterlassen haben würden.

Michelangelo würde vielleicht unseren Streit belächeln; ihm kam es wohl hauptsächlich auf den pikanten Gegensatz jener beiden Statuen an, den sie haben, wie man sie auch deuten mag. Schon die Darstellung der Nacht und des Tages, der Dämmerung und des Morgens, welche er diesen Gräbern beigab, und ebenso die Statuen am Grabe Julius II. beweisen, dafs ihm mehr an allgemeinen, poetischen Gedanken, als an historischen Beziehungen lag. Noch weniger hatte Vasari dafür Sinn; Arme und Beine, ja selbst der Harnisch interessirten ihn mehr als historische Richtigkeit. Und mit ihm würden die meisten von denen übereinstimmen, welche in den dazwischen liegenden Jahrhunderten sich für den 'Pensiero' und sein heiteres Gegenbild begeistert haben. Man suchte und liebte die Anregung durch schöne, bedeutungsvolle Formen, ohne sich diesen Genufs durch die Frage zu verkümmern, wodurch der Künstler berechtigt worden, diese gerade hier zu geben. Auch unter den Lesern d. Bl. werden manche es ziemlich gleichgiltig finden, wie man jene Statuen nenne. Die Kunstgeschichte kann sich indessen nicht so verhalten. Sie ist ohnehin schon mit so vielen Unsicherheiten behaftet, dafs sie sich nicht eine neue, wie ich glaube, ohne Grund, aufbürden lassen darf. Sie mufs vor Allem aber auch sich einer Behandlungsweise erwehren, welche die glaubhaftesten Nachrichten nicht achtend, sich in freien Hypothesen ergeht.

Ich bin durch die freundlich gewährte Erlaubnis, die Reihe der vorliegenden Aufsätze hier abdrucken zu dürfen, der Mühe überhoben, Vieles das sich aus Vergleichung auf der Stelle ergeben mufs, noch einmal zu berühren.

Geheimerath Schnaase kommt in seiner Duplik auf die Frage zurück, wie Michelangelo selbst die Statuen benannt habe. Er erachtet dafs der 'Erweis in so zuverlässiger Weise vorhanden sei wie man ihn nur immer fordern könne'.

Prüfen wir, wie er denselben hergestellt hat.

Geheimerath Schnaase, indem er das Verhältnifs Vasari's zu Condivi bespricht, wiederholt was ich darüber im L. M's gesagt habe. Ich nehme meine Resultate nicht zurück. Allerdings ist Condivi's Arbeit in gewissem Sinne als Anti-Vasari aufzufassen, und ersichtlich dafs Vasari für seine zweite Ausgabe wiederum Condivi ausschrieb, so dafs diese zweite Ausgabe dadurch den Schein einer gewissen Autenthicität erhält. Allein deshalb weil Condivi das Versehen der Namensverwechslung bei den Statuen nicht rügte, als erwiesen anzunehmen, Michelangelo habe nichts dagegen einzuwenden gefunden, ist unzulässig. Höchst wahrscheinlich sei es, dürfte man vielleicht behaupten. Allein auch diese Wahrscheinlichkeit schwindet sobald wir die näheren Umstände in Betracht ziehen.

Condivi, der die Statuen der Herzöge nicht benennt, sah sie vielleicht niemals selbst. Er schrieb zu einer Zeit in Rom, als junger Mann in Michelangelo's Hause, zu der die florentiner Arbeit der Sakristei als eine abgethane Sache hinter diesem lag. Condivi selbst fiel deshalb Vasari's Versehen vielleicht gar nicht auf. Dafs Michelangelo es übersah, liefse sich leicht genug begreifen. Ganz andere Irrthümer enthielt die erste Biographie Vasari's, als dafs dieser von so grofsem Gewicht geschienen hätte. Indefs ich will hier nicht mit Vermuthungen operiren, und sage, ich weifs nicht warum Condivi Vasari's Angaben hier nicht corrigirte. Dafs das Florentiner Publikum darüber hinging, erklärt Geheimerath Schnaase daraus, dafs er sagt, Vasari und seine Mitbürger hätten jener Zeit wenig noch von den Herzögen gewust. Er betont diese Vergefslichkeit der Flo-

rentiner so stark, dafs er Vasari selber nähere Kenntnifs der Charaktere der Herzöge nicht einmal zutraut*). Demnach wäre diese Verwechslung ja gar nicht zu verwundern?

Nichtsdestoweniger, Vasari kann nicht geirrt haben, denn, sagt Geheimerath Schnaase, er sah Michelangelo an den Statuen im eigenen Atelier arbeiten im Jahre 1524; er hörte ihn sie nennen; er war damals ein zwölfjähriger, künstlerisch begabter, höchst eifriger Knabe etc. Dies ist einer jener Gründe wohl, die ich unberührt gelassen und die ‘zur Entscheidung der Hauptfrage völlig ausreichen.’

Allerdings findet sich in meinem Buche, es habe Michelangelo 1524 an den Statuen der Herzöge gearbeitet. Zugleich aber steht da, dafs 1523 erst die Blöcke für die Sakristeistatuen in Florenz anlangten. Ferner, dafs in demselben Jahre Michelangelo der architektonischen Arbeit an der Sakristei seine volle Thätigkeit zuwandte. Endlich die Vermuthung, dafs er die sechs Statuen auf und über den Sarkophagen wahrscheinlich gleichmäfsig förderte, wobei zu bemerken dafs er sie ohne Beihülfe aus dem Rohesten herausschlug. Nehmen wir nun dazu, dafs sechs Jahre später erst die Aurora und die Nacht ziemlich vollendet, die beiden Pendants dagegen gerade in Arbeit waren, während sich die Herzöge noch gar nicht erwähnt finden, und schliefsen wir hieran die Nachricht, dafs Michelangelo in noch späterer Zeit Tribolo aus Rom nach Florenz mitnahm der ihm an dem einen Herzoge zur Hand gehen sollte, so ergiebt sich daraus die natürliche Scala in welcher die gesammte Arbeit vorrückte und wieviel davon wahrscheinlicher Weise auf jenes erste Jahr 1524 kam. Nur um die allgemeinsten Anfänge konnte es sich damals handeln, über deren Eindruck auf den 12jährigen Vasari Conjecturen allerdings gestattet sind, sich aber wenig ausgiebig erweisen dürften. Wahrscheinlich sah Vasari die Statuen als solche zum erstenmale in Florenz als Michelangelo die Stadt bereits für immer verlassen hatte**).

*) Die von mir beigebrachte, sogar abgedruckte Stelle aus dem Leben Lionardo's ignorirt Geh. Schnaase dabei. Dagegen nimmt er ein Interesse des damals regierenden Cosimo an Giuliano und Lorenzo an, weil sie zu derselben regierenden Familie gehörten. Bekannt ist, wie weitläufig die Verwandtschaft und wie wenig Ursache zur Pietät vorhanden war.

**) Nicht einem Rufe des Pabstes folgend, wie Geheimerath Schnaase erzählt, sondern aus Furcht vor Alessandro, unmittelbar nach Clemens' Tode.

Nun aber, was greift Geheimerath Schnaase eigentlich in meinem Buche an? Meine Annahme war, Vasari habe die Herzöge recht gut gekannt (wie auch wohl bei einem Manne anzunehmen, der mit ihren beiden Söhnen soviel zu thun hatte), habe dagegen in seinem Buche die Namen verwechselt, aus Versehen, und es sei dieses Versehen in seine zweite Auflage hinübergegangen. Liegt darin irgend etwas unglaubliches? Sind nicht andere Versehen in derselben Weise aus der ersten in die zweite Bearbeitung des Buches übergegangen? Aus reiner Nachlässigkeit? Und wird meine Annahme nicht fast nothwendig, insofern als die den beiden Herzögen beigegebenen kurzen Charakteristiken so wie sie dastehen völlig unzutreffend, sobald man die Verwechslung der Namen annimmt, dagegen höchst prägnant erscheinen?

Ich habe in meiner ersten Erwiederung gezeigt dafs Geheimerath Schnaase versäumt hatte die betreffende Stelle Vasari's sich genau in's Gedächtnifs zurückzurufen, während ich am Schlusse, eigentlich nur der Merkwürdigkeit wegen, eine Interpretation dieser Stelle vorschlug, durch die allein die Stellung meines hochgeehrten Gegners zu retten wäre. Diese Auslegung nun eignet sich Herr Geheimerath Schnaase in seiner Duplik theilweise an, theilweise überbietet er sie noch. 'Pensoso nell' sembiante della saviezza' soll etwa so übersetzt werden wie ich andeutete, 'fiero' dagegen unter Umständen sogar 'freies, freundliches Umherblicken' bezeichnen.

Geheimerath Schnaase, indem er sich hierüber ausspricht, bedauert zuvörderst die 'Deutsche Uebersetzung des Vasari' nicht zur Hand zu haben, um vergleichen zu können wie darin sich die Stelle aufgefafst finde. Es ist mir nicht ersichtlich, wie dieser, ihrer Zeit höchst verdienstlichen, in ihren Noten immer noch werthvollen, was den Text anlangt jedoch wenig citirbaren Arbeit, heute Autorität beigelegt werden soll. Ebensowenig können vorhandene Wörterbücher entscheiden, da die Unzulänglichkeit der italienischen Lexica bekannt ist. Denn nur so könnte hier verfahren werden, dafs man den Gebrauch der Worte zuerst bei Vasari, dann bei den gleichzeitigen Florentinern feststellte. Ich übersetzte saviezza mit 'ruhige Weisheit'. Ich erinnere an das was Michelangelo dem Papste auf die Frage antwortete in Bologna, was die aufgehobene Hand seiner Statue bedeute: Du räthst dem Volke von Bologna savio zu sein! Giuliano war ein Diplomat, wohlwollend und mit poetisch-mystischen

Neigungen, ein Charakter der in bestimmten Kreisen mit fast typischer Gleichförmigkeit wiederkehrt. Fiero dagegen kommt bei Vasari in dem Sinne vor wie Geheimerath Schnaase will, was derselbe, statt sich auf Wörterbücher und spätere Zeiten zu berufen, einfach hätte erwähnen können.

Indessen Geheimerath Schnaase stellt etwas ganz anderes auf: Vasari rede gar nicht von den Charakteren der beiden Herzöge selbst, sondern nur von dem, was die beiden Marmorbilder darzustellen scheinen. Mithin, er sage nicht, daſs der eine Herzog 'pensoso' gewesen etc., sondern nur daſs die eine Statue einen Mann darstelle welcher 'pensoso' etc. sei. Geheimerath Schnaase läſst, wenn ich ihn nicht misverstehe, bei dieser Gelegenheit die Ansicht durchschimmern, Michelangelo selbst sei vielleicht von dem Charakter der wirklichen Prinzen ebensowenig unterrichtet gewesen als Vasari!

Es sei erlaubt die Meinung des Herrn Geheimerath Schnaase, soweit sie mir klar ist, an einem Beispiele zu erläutern.

Wir haben in Berlin zu beiden Seiten der neuen Wache die Rauch'schen Standbilder zweier berühmter Generale aus den Freiheitskriegen. Nehmen wir an es hätte ein Schriftsteller in einer Biographie Rauch's beide Bildsäulen beschrieben und sich etwa so ausgedrückt. 'Auf der einen Seite sehen wir die Statue des edlen . . . ., nachsinnend, ein Bild ruhiger Weisheit mitten in den Zeiten ungeheurer Aufregung steht er da. Auf der andern Seite der kühne . . . ., welch ein Wurf des Mantels! welch ein Auftreten etc.' Durch eine Verwechslung aber, wie sie jeder begreiflich finden wird der je ein Buch hat drucken lassen, wären beide Namen vertauscht worden und das Versehen unbemerkt geblieben. Das Buch erscheint. So nahe uns die Zeiten der Freiheitskriege stehn: ich möchte wetten daſs eine groſse Zahl der Leser den Irrthum gar nicht bemerken würden, daſs er denen aber, welche ihn entdeckten, als so auf der Hand liegend erschiene, daſs sie mit einem Lächeln darauf aufmerksam machen und höchstens einige Worte über die heutige Generation daran knüpfen würden, die die alten Zeiten nicht miterlebte und aus deren Gedächtniſs die Männer zu schwinden begönnen. Rauch selber dürfte kaum anders gesprochen haben.

Der Schriftsteller aber, nehmen wir weiter an, hätte den Irrthum als so offenbar anerkannt, daſs er, während er andere zahlreiche Nachträge eingetragen, diesen Fehler nicht einmal schriftlich corri-

girte. Und so käme es, dafs als 18 Jahre später das Buch neu gedruckt wurde, derselbe Fehler, zum zweiten Male übersehen, sich wiederholte.

Einige hundert Jahre danach nun, wollen wir annehmen, anno 2165 etwa, als die Namen der grofsen Generale nur noch als Namen im Volke übrig geblieben sind, die Helden bezeichnen ohne dafs grofse Unterschiede zwischen den Individualitäten gemacht werden, macht ein Kunsthistoriker auf die Verwechslung aufmerksam. Wie wird er den Beweis führen? Er wird einfach zeigen, dafs wenn man beider Männer Wirksamkeit in wenige schlagende Worte zusammenziehe, offenbar dem einen zukomme, was vom andern gesagt worden sei, und umgekehrt. Dafs sobald man diese Namenverwechslung annehme die gegebenen Epitheta schlagend richtig erschienen. Dafs die Geschichte den Beweis dafür liefere. Dafs freilich eine nach jener ersten (supponirten) Biographie Rauchs erschienene (ebenfalls zu supponirende) andere Biographie, deren Zweck gewesen zu sein schien, jene erste in manchem zu berichtigen, nichts hierüber sage, dafs auch kein Ausspruch des Künstlers oder aus Jemand anders Munde überliefert vorliege der das Versehen rüge, dafs trotzdem aber die Vertauschung offenbar sei.

Dagegen erhebt sich nun eine anderslautende Meinung. Die Verwechslung sei unmöglich. Jener Biograph habe von dem Charakter der beiden Männer selbst gar nichts gewust, auch gar nicht davon reden wollen. Von der einen Statue nur spreche er aus, dafs sie, rein als Statue betrachtet, einen tiefdenkenden Mann darstelle, von der andern dafs sie eine kühn ausgeführte (oder kühn concipirte) Arbeit sei. Dies stimme offenbar mit dem Anblick der Statuen selbst. Kein Wort sei darüber bekannt dafs Rauch das Versehen gerügt oder andere darauf aufmerksam gemacht. Auf die geschichtliche Darstellung der Charaktere wolle man sich nicht einlassen.

Ist hier eine Entscheidung möglich? Ich glaube beide Kritiker müssen abwarten wie das betreffende Publikum urtheilt. —

Glaubt Geheimerath Schnaase in der That, seine Ansicht, dafs 'fiero' nur von der Arbeit gesagt sei, werde Anhänger finden? Ich glaube es bedurfte keiner besonderen 'Neigung' meinerseits das masculine Adjectiv mit dem masculinen Nomen zu verbinden; hätte Vasari es auf die Statue beziehen wollen, er würde 'fiera' gesetzt haben.

Ich schliefse mit der Erwähnung der beiden übrigen Punkte, die nicht berührt zu haben mir zum Vorwurf gemacht worden ist.

Geheimerath Schnaase hatte ein von Raphael gemaltes angebliches Portrait des Herzog Giuliano herangezogen und bei einer Vergleichung der danach von Passavant gegebenen lithographischen kleinen Nachbildung mit Michelangelo's Arbeit 'schlagende Uebereinstimmung' gefunden. Er übersieht dafs jenes Portrait Raphaels seine Benennung einer blofsen Vermuthung Passavants verdankte, deren Bedenklichkeit dieser selbst dadurch anerkannt hat, dafs er in seiner letzten (französischen) Edition ein Fragezeichen hinter die Notiz gesetzt hat. Ich knüpfe daran die Bemerkung, dafs aufserdem der von Passavant gelieferte Kopf mit dem Marmorkopfe von der Hand Michelangelo's meiner Ansicht nach, auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

Geheimerath Schnaase läfst ferner den 'Kirchenvorstand' von San Lorenzo eine Rolle spielen. Ich gestehe dafs mir über die Wirksamkeit dieses Kirchenvorstandes, für die Zeiten um die es sich hier handelt, nähere Daten fehlen. Das Eine nur ist mir bekannt, was ich auch im L. M's angeführt habe: dafs Vasari sich über die Verkommenheit der Sakristei und die Beschmutzung der Statuen darin, gerade durch die Schuld der Geistlichen, bitter beklagt. Sollte derselbe 'Kirchenvorstand' der dies duldete, über die blofse Verwechslung der Namen bei den Statuen, die sich, leicht erkennbar, zufällig in einem Buche fand, aufser sich gerathen sein? —

Ich glaube hiermit die Lage der Dinge genügend dargestellt und nichts der Berührung Bedürftiges unberührt gelassen zu haben. Sollte es nicht so scheinen, so bin ich bereit auch fernerhin Rede und Antwort zu stehen.

Geheimerath Schnaase spricht am Schlufs seines zweiten Artikels den Wunsch aus, es möchten die freien Hypothesen aus der Kunstgeschichte verschwinden.

Nichts dürfte natürlicher erscheinen als dieses Verlangen; allein sind wir in der Lage ihm entgegenzukommen? Beruht nicht einstweilen die gesammte Kunstgeschichte gröfsten Theils auf freien Hypothesen? Ist es überhaupt aber möglich, ihrer Hülfe zu entra-

then? Das reichlichste Material, und wäre es mit goldenen Richtscheiden zugemessen und mit diamantnen Aexten behauen, muſs immer eine todte Masse bleiben die sich von selbst nicht zum Baue schichtet. Immer wieder wird ein Gedanke, eine freie Hypothese, die ahnungsartig im Geiste dessen sich bildet welcher bauen will, den Plan geben nach welchem gebaut wird. Immer wieder wird der der einen Weg sucht, Abgründe für die sich keine Brücke bietet überspringen müssen wenn seine Kräfte zureichen, oder mindestens den Versuch machen wenn ihm der Muth nicht fehlt. Ohne freie Hypothesen keine wissenschaftliche Behandlung.

Einige Werke von Bedeutung welche mir letzter Zeit unter die Augen kamen, liefern aufs neue den Beweis wie selten wir im Stande sind auf Grund glaubhafter Nachrichten zu arbeiten. Glaubhafte Nachrichten benützen wir so wenige, zerstreutes Material, das nach Hypothesen verlangt um eine Stelle zu finden, flieſst von allen Seiten zu. Wie im Nebel schreitet man zumeist dahin und tastet ungewiſs den Weg heraus. Oft ganz unmöglich, sich unbefangen zu bewahren und die Sicherheit und Wichtigkeit der Anhaltspunkte nicht zu überschätzen die man gefunden zu haben glaubt.

Die Gallerie des Herrn Oberst Rothpletz zu Aarau enthält ein Werk, das von dem Besitzer in Graubündten entdeckt, jetzt gereinigt und an den wenigen verletzten Stellen glücklich restaurirt, die Perle der Sammlung bildet.

Bereits vor einiger Zeit ging die Nachricht von der Auffindung dieser Tafel durch die deutschen Blätter. Eine Prinzessin aus dem Hause Visconti sollte dargestellt sein. Die illustrirte Zeitung brachte einen kleinen Roman, demzufolge das Bild in Florenz durch die gemeinsame Arbeit Fra Bartolommeo's und Raphael's entstanden wäre. Der beigegebene Holzschnitt jedoch war offenbar so roh gearbeitet, daſs sich danach nichts erkennen lieſs. Oberst Rothpletz hatte mir, noch bevor ich das Original in Aarau selbst sah, eine Photographie des Bildes zu schicken die Freundlichkeit gehabt. Der Anblick dieses Blattes stellte eins der wunderlichsten Probleme.

Ein siebzehn- bis achtzehnjähriges Mädchen war dargestellt. Der nach links hin gewandte Kopf zu dreiviertel sichtbar. die Augen jedoch, ein wenig nach der Seite blickend, dem Beschauer entgegengerichtet, ja seine Blicke absichtlich auffangend gleichsam. Ein in festen Grübchen in die Wangen eingebohrter Mund, lieblich ge-

schnitten und zu fast bewustem Schweigen geschlossen; ein energisches, durch einen Anflug von Theilung in der Mitte um so fester erscheinendes Kinn, aber so sanft, so zart gerundet dafs es nicht weniger als der Mund die Benennung 'lieblich' verdient; eine von zartem Schatten umflossene Wange, das freie Ohr noch tiefer im Dunkel, das Haar über der Stirn einfach gescheitelt und glatt den Schläfen zu herabgestrichen, darüber ein turbanartiger aus Seidenbauschen und durchzogenen Bändern höchst elegant geflochtener Kopfputz. Um den Hals ein einfaches gesticktes Hemd knapp anliegend, darum und darunter geringes Faltenwerk, das Brust und Schulter nicht einmal andeutet sondern nur den Abschlufs giebt. Diese Falten obendrein hart gebrochen und steif gelegt.

Was die Photographie besonders auffallend erscheinen liefs, war die Sicherheit der Contoure, der Reiz der leise vorgebeugten Kopfhaltung und das prägnant Individuelle des Blickes und Mundes, verbunden dennoch mit jener Allgemeinheit die man 'classisch' zu nennen pflegt: das Persönliche war zum Typischen erhoben ohne an seiner Eigenheit einzubüfsen.

Dagegen vermuthete ich ein hartes Colorit, die Schatten schwer, die Lichter fett, das Clairobscur undurchsichtig. Ich ahnte auf Bronzino, einen Meister der durch Reinheit der Zeichnung sich oft zu bedeutender Höhe erhebt, dessen Farbe aber, sich immer dem Umrifs unterordnend, nichts recht lebendiges hat.

Welche Ueberraschung als ich darauf dem Originale selbst gegenüberstand.

Das Stückchen Mantel das der Gestalt (die Tafel ist ein ringsum scharf beschnittenes Brustbild) über der rechten abgewandten Schulter liegt, ist zinnoberroth. Das Auge des Beschauers wird dadurch afficirt, und fällt es hinterher auf das Antlitz, so glaubt man ein vom zartesten Blafs angehauchtes Gesicht vor sich zu haben. Plötzlich aber färbt sich dieses Antlitz; in der That, es erröthet. Dadurch nämlich dafs das von ihm allmählig ganz befangene Auge jenes Roth vergifst, während der tief dunkelgraue Hintergrund zu wirken beginnt, noch mehr, indem eine fast unmerkliche Beimischung von Graugrün, das dem die Wange umziehenden Schatten, zumal aber der in zarter Dämmerung liegenden Partie zwischen Augenbraue und Augenlid beigemischt ist, sich geltend macht, beginnen die Wangen sich mehr und mehr zu erwärmen, bis ein einziges Dazwischenleuchten

des Mantels die Wirkung wieder aufhebt und das Spiel von neuem beginnen läfst. Ein wunderbarer Wechsel von Erblassen und Erröthen nimmt so kein Ende. Ich würde vielleicht Scheu tragen dies so ohne weiteres zu erzählen, da persönliche krankhafte Augenreizung zu einer Beobachtung verführt haben könnte die Andern sich nicht offenbarte, wäre nicht unabhängig von mir dasselbe entdeckt worden.

Mit geringen Mitteln hat der Maler auf dieser Tafel einen aufserordentlichen Effekt erzielt. Licht und Schatten sind sich in einfachen Massen gegenübergestellt. Das Licht kommt von links her, ein wenig aus der Höhe. Deshalb Schatten unter dem Auge, unter der Nase (ein durchsichtiger Schlagschatten), unter Mund und Kinn, wo sich der den Hals scharf überschneidende grofse Schatten anschliefst, in den auch das Clairobscur, das die Wangen rundet, einfliefst. Das Ohr von reinster Zeichnung und im Dunkel schon verschwimmend könnte ein Venetianer gemalt haben; der Kopfputz: dunkel graugrün mit schmutzig rosenrothem Bandwerk, liegt gleichfalls in Dunkelheit, arrangirt dabei mit vollendetem Geschmack, und ringsumher der steingraue Grund so völlig kalt und neutralisirend: selten habe ich einfache Töne mit solcher Meisterschaft, sicher einen neben den andern gesetzt, und, wie es den Anschein hat, gleich auf den ersten Strich im Bewustsein der beabsichtigten Wirkung angewandt gesehn.

Welch ein Blick aber und welch ein reizendes Geheimnifs dieser geschlossenen Lippen! Bedurfte eine Zeit (in den Anfang des 16. Jahrh. gehört das Werk) die auf einer stummen Tafel so viel zu sagen vermochte, langer Romane um das Geheimnifs eines Mädchens zu enthüllen und zu verstecken zugleich? Stundenlang haben wir vor diesem Antlitz gesessen und immer Neues zu finden geglaubt. Welch reine Stirn, welch beinahe zitternde Wange, eine Bewegung des Hauptes die Stolz und Demuth, Festigkeit und Hingabe, Ruhe und Leidenschaft zu gleicher Zeit verräth. Wessen Auge hat all das aufgefangen und festgezaubert für die Nachwelt? Man könnte sagen Lionardo. Von dem aber ist das Gemälde nicht, aus seiner Schule nicht einmal. Weder seine Auffassung, noch seine Malerei. Der Meister scheint viel in Fresko gemalt zu haben; so erklärte sich vielleicht die Durchsichtigkeit der Farbe, die Sparsamkeit in den Tönen und die Sicherheit mit der sie gebraucht worden

sind. Einiges liefse an Sebastian del Piombo denken. Was das Gewand anlangt, so scheint dies jedenfalls von fremder Hand vollendet zu sein, denn fast unmöglich dünkt mir dafs derselbe Pinsel diese harten Falten und den graziös leichten Kopfputz malte. Bewiesen wird die doppelte Arbeit beinahe durch ein kleines Stück des rothen Mantels das in den Contour des Halses hineingestrichen worden ist. Doch übergaben die grofsen Meister dergleichen ja meistens ihren Schülern. Fra Bartolommeo nun gar hätte dieses reizende Kind nicht so wiedergegeben. Unwillkührlich denken wir an Raphael.

Vasari's verführerische Stelle ist bekannt: Raphael malte die Beatrice von Ferrara und ‘infinite altre’, unzählige andere Frauen. Wie viel läfst sich da nicht unterbringen! Die Haltung erinnert an den Kopf der Madonna della Sedia, die Malerei an nichts mir erinnerliches, aber man weifs wie Raphael seine späteren Werke in immer anderer Manier gemalt hat. Stände Raphaels Zeichen auf der Tafel, ich würde keinen Augenblick zaudern das Werk als eins seiner besterhaltenen und als einen Zuwachs seines Ruhmes anzusehen; dennoch, da so jede Andeutung fehlt, weifs ich nicht ob ich es wagen möchte. In einzelnen Momenten schien ich fast mir überzeugt, dann wieder stiegen Bedenken auf.

Was gäbe man nicht für eine Hypothese! Aber es bietet sich keine. Auf eine ganze Reihe Meister hin betrachteten wir das Werk, immer noch hätten wir es lieber Raphael zugetheilt als einem andern. Vielleicht dafs später sich besser geschulte Augen mit grösserer Sicherheit aussprechen *). Oberst Rothpletz nennt das Bild ‘La bella Visconti’, ein Name der ihm bis der ächte gefunden wird wohl bleiben mufs. Historischer Grund liegt so wenig vor dafür, als für das Uebrige was davon erzählt worden ist. —

Und wie werthvoll wäre bei einem zweiten Werke, das gleichfalls der Schweiz angehört, wiederum eine vermittelnde Hypothese: dem in der beigegebenen Photographie mitgetheilten Crucifixe, lebensgrofs in Lindenholz geschnitzt, erhalten als käme es eben aus der Hand des Meisters, und auf dem Rücken das deutliche Mono-

*) Eine Photographie der Tafel werde ich vielleicht einem der nächsten Hefte beigeben können. Jene erste von der ich sprach, war nicht brauchbar. Eine neue Aufnahme hat bessere Resultate ergeben. Es kommt bei einem Gemälde sehr viel darauf an wie es aufgenommen wird.

gramm Dürer's tragend. Auch von diesem kostbaren Besitze ist bereits in den Blättern die Rede gewesen.

Der Kunsthändler Herr Egli-Wegmann zu Basel entdeckte das Crucifix in der Umgegend der Stadt. Es war so völlig von einer dicken Gypskruste mit Firnifs darüber eingeschlossen dafs erst nähere Prüfung die Beschaffenheit des Kernes darthat. Mit peinlicher Sorgfalt hat Herr Egli-Wegmann diese Decke, und so glücklich beseitigt dafs das durch ihre Dichtigkeit ohne Zweifel vor bösen Einflüssen bewahrte Holz fast wie unberührt zum Vorschein gekommen ist.

Es bedarf neben der Abbildung nur weniger Worte. Die Anatomie ist bewunderungswürdig. Die Brust scheint weich als gäbe sie nach, die gespannten Arme scheinen sich jetzt noch erschlaffend länger zu ziehen, die Füfse sich tiefer in den haftenden Nagel einzureifsen. Die Falten des Gewandes sind von solcher Schönheit und Leichtigkeit dafs man sie Michelangelo würde zutheilen können, die Hände von wunderbarer Wahrheit: das Werk ist sicherlich deutschen Ursprunges; wenn irgend etwas dafür spricht dafs Dürer es in der That geschaffen habe, so wäre es die Unmöglichkeit dafs ein Anderer das vermocht. Denn die Auffassung ist bei aller gewissenhaften Schärfe der Details grofs und aus einem Flusse. Wo aber sind Nachrichten welche Dürer als einen Künstler zeigen der solche Arbeiten und Dinge mit solcher Routine zu Stande gebracht? Denn der Meister der hier thätig war, wufste das Messer zu gebrauchen: jeder Schnitt hat seinen Werth, und manche sind darunter die man an Kühnheit tizianischen Pinselstrichen aus der letzten Zeit vergleichen möchte. Das Crucifix war wohl dazu bestimmt, aus ziemlicher Tiefe betrachtet zu werden. Welcher Meister, Dürer wiederum ausgenommen, hätte da Einzelnheiten die an Ort und Stelle gar nicht zum Vorschein kommen konnten, mit solcher Liebe und Treue ausgeführt? Mir ist kein Zweifel dafs das Monogramm ächt sei, auch bietet es der Faktur nach nichts bedenkliches dar: wann aber entstand diese Arbeit, die Dürer als einen der ersten Bildhauer dastehen läfst? —

Ich komme auf etwas das damit zusammenhängt. Wir haben nicht viel grofse Künstler in Deutschland: was ist bis jetzt geschehen sie dem Volke zu zeigen? Erscheint es als eine exorbitante Anforderung, wenn ich sage, man sei es sich schuldig hier eine

Aenderung eintreten zu lassen? Unumgänglich nothwendig ist, dafs in Berlin (für andere Plätze mögen Andere auftreten) neben der Sammlung von Dürer's Stichen eine complette Sammlung aller seiner Gemälde und Handzeichnungen in photographischer Abbildung existire. Was helfen Bücher ohne den lebendigen Anblick? Besäfsen wir hier was man nach dieser Richtung hin mit einem Aufwande von wenigen hundert Thalern haben könnte, so bedürfte es vielleicht nur eines Blickes um diesem Crucifixe sogleich seine Stelle anzuweisen.

Indessen man sollte nicht immer von dem Staate sprechen. Die Richtung unserer Zeit mufs darauf gehen sich selbst zu helfen. Könnte sich nicht ein Verein bilden, um das zu einer solchen Sammlung nöthige Geld zu schaffen, zugleich aber, und darauf käme es wohl zumeist an, die Blätter zusammenzubringen und in musterhafter Weise zu ordnen? Wäre die Arbeit dann bis zu einem gewissen Maafse von Vollendung vorgeschritten, so schenkte man sie der Nationalgallerie oder dem Kupferstichmuseum, mit dem Vorbehalte sie completiren zu dürfen. Es würde auf diese Weise der Vortheil erreicht dafs man ganz so verfahren könnte wie es am besten dünkte und Niemand gefragt zu werden brauchte. Einmal vorhanden würde eine solche Sammlung ähnliche Arbeiten für die Werke anderer Meister bald als unumgänglich erweisen.

Die Indépendance vom 16. October enthält folgenden Aufsatz:

En même temps que les tableaux des lauréats du grand concours de peinture de cette année, on a exposé dernièrement au Palais-Ducal la copie d'une belle page du Titien, exécutée à Rome par un des pensionnaires du gouvernement. Cette copie a été adressée par M. le ministre de l'intérieur à l'administration du Musée royal de peinture, pour être conservée jusqu'à ce qu'il fut statué sur sa destination. C'est vraisemblablement un premier pas vers l'application d'une mesure que la Chronique des Beaux-Arts de *l'Indépendance belge* a conseillée au gouvernement, il y a quelques années, de prendre dans l'intérêt de nos jeunes peintres. Le Musée de l'Etat ne possède qu'un bien petit nombre de productions des écoles étrangères, et pour plusieurs raisons il ne s'enrichira guère de ce côté. D'abord les œuvres capitals de maîtres italiens et espagnols sont successivement entrées soit dans les galeries publiques du continent, soit dans les collections par-

ticulières de l'Angleterre, d'où elles ne sortiront pas. En second lieu celles qui sont demeurées exceptionnellement dans la circulation sont portées à des prix tellement élevés dans les ventes où elles apparaissent de loin en loin, que les gros budget ou les fortunes princières peuvent seuls prétendre à leur acquisition. Enfin la commission du Musée de Bruxelles a pour principe qu'elle doit, avant tout, former une collection nationale, en sort que c'est à l'achat de tableaux des anciens maîtres flamands, quelle consacre les subsides qui lui sont alloués par le gouvernement.

Ne serait-il pas à désirer cependant que les jeunes peintres auxquels leur état de fortune ne permet pas de voyager à l'étranger, et le nombre en est grand, pussent s'initier à la connaissance de l'histoire des transformations de leur art? Il y a, nous le savons, des personnes qui répondront négativement à cette question, soit parce que, suivant elles, le peintre n'a pas autre étude à faire que celle de la nature, soit parce que l'artiste flamand, pour continuer la tradition de l'école nationale, doit s'inspirer exclusivement, disent-elles, des œuvres des maîtres auxquels cette école doit sa renommée; mais ce sont là des systèmes auxquels il nous est impossible de nous rallier. Nous n'érigerons pas plus en principe l'ignorance pour l'artiste que pour l'écrivain, persuadé que la vue des chefs-d'œuvre de la peinture ne nuit pas davantage au développement des qualités propres de celui-là, que la lecture des chefs-d'œuvre de la littérature ne porte atteinte à l'originalité de celui-ci. Il faut, selon nous, que nos jeunes peintres sachent ce qu'on a fait avant eux dans tous les temps et partout. A défaut des tableaux originaux des grands maîtres que nous n'avons pas et que nous aurons jamais, de bonnes copies pourront leur donner les notions de l'histoire de l'art que nous souhaitons de leur voir acquérir.

En s'occupant de réunir des copies destinées à former les éléments d'un musée historique de la peinture, présenté à nos artistes comme source d'instruction, le gouvernement fait une chose fort utile. Seulement nous nous demandons si l'on a arrêté, pour la réalisation de cette pensée, un plan mûrement médité. C'est par là qu'il fallait commencer et nous avons lieu de croire qu'on a négligé cette mesure préalable. La galerie spéciale de copies devrait renfermer des spécimens caractéristiques de toutes les formes que l'art a revêtues depuis les temps les plus reculés. Il faudrait qu'on y vît, en copies soigneusement exécutées, des échantillons de peintures antiques retrouvées à Pompéji, de peintures de catacombes, de peintures byzantines, puis, à partir de la Renaissance dont Giotto fut le promoteur, des reproductions des œuvres qu'on peut considérer comme types, des œuvres de tous les peintres qui ont ajouté quelque chose de nouveau à ce qui existait avant eux, de tous ceux qu'on peut qualifier de créateurs dans chaque école et dans chaque genre. Former le catalogue d'une telle collection, en choisir les éléments de manière à n'y rien omettre et à n'y rien faire entrer de superflu, est chose délicate et difficile, à moins de posséder une entière connaisssance de l'histoire de l'art. Nous croyons que ce qu'il y aurait de mieux a faire, pour le gouvernement, serait d'inviter la classe des beaux-arts de l'Académie à dresser le catalogue en question. Les commandes de copies ne se feraient plus au hasard et l'on marcherait, sans risquer de s'égarer et en évitant les dépenses inutiles, vers un but bien déterminé.

La classe des beaux-arts de l'Académie, dont nous indiquons comme utile la coopération au plan d'un musée historique de la peinture, va entreprendre, de son côté, d'après une résolution de fraîche date, l'exécution d'un travail long, difficile

à bien faire, mais qui, s'il se termine, comme il faut l'espérer, sera bien accueilli par les amis de l'art flamand. Ce travail, c'est l'inventaire des objets d'art de toute nature, d'origine belge, qui sont à l'étranger. Beaucoup d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de graveurs etc., sont allés, à toutes les époques, chercher fortune au dehors et ont laissé dans les contrées où ils s'étaient fixés des œuvres dans lesquelles s'était signalé leur génie ou leur talent. Parmi ces artistes expatriés, il y en a qui furent de véritables maîtres, et donc on ignore les noms dans leur pays. Ce sont leurs productions, disséminées ça et là, qui formeraient l'une des divisions de l'inventaire que l'Académie se propose de rédiger.

Il fut un temps où la Belgique était le pays du monde le plus riche en objets d'art. Elle fut malheureusement dépouillée de ces trésors en diverses circonstances. Nous ne parlons pas en ce moment de ce qui fut détruit par les iconoclastes, mais de ce qu'on enleva soit par la violence, soit à prix d'argent. Nous parlons des tableaux, des verrières, des morceaux de sculpture vendus par les fabriques d'églises, des richesses de ce genre aliénées par les communes, de l'enlèvement des objets les plus précieux opéré, en vertu du prétendu droit de la guerre, lors des invahissements du territoire par les armées étrangères. Joignons enfin à ces pertes celles qui provinrent d'une cause plus légitime, c'est-à-dire des acquisitions faites régulièrement pour les amateurs des pays voisins, dans des temps où il n'existait pas en Belgique de collections publiques dans lesquelles l'Etat s'efforçât de faire entrer, pour en former un patrimoine national, les productions les plus remarquables de nos anciens maîtres. Les musées de France, d'Allemagne, de Russie, se sont enrichis de ces dépouilles qu'on voudrait vainement aujourd'hui racheter au prix des plus grands sacrifices.

L'inventaire projeté par l'Académie comprendra également cette deuxième catégorie d'objets d'art. Lorsqu'après beaucoup d'investigations, de recherches et de vérifications on aura rédigé un catalogue à peu près complet des oeuvres de nos artistes dispersées à l'étranger, on possédera un des éléments indispensables de l'histoire de l'école flamande. Ce travail devra être fait avec un soin minutieux, car il ne suffit pas de relever les indications données par les notices des collections étrangères; il faut en contrôler l'exactitude, pour reconnaître et signaler les fausses attributions.

A l'inventaire des richesses picturales et plastiques perdues pour la Belgique, devrait se joindre celui des objets d'art qu'elle a conservés et qui existent dans les édifices publics, religieux et civils. Il y a longtemps que nous avons insisté sur la nécessité d'exécuter un pareil travail qui, non-seulement ferait connaître ce qui nous reste de ces précieuses reliques de l'art national, mais assurerait aussi leur conversation. Une première tentative fut faite par le gouvernement pour réaliser par voie administrative cette utile mesure, mais elle échoua. Des bulletins à remplir avaient été adressés aux autorités locales, et lorsqu'ils eurent fait retour à l'administration centrale, on reconnut qu'on ne possédait qu'un amas de documents inexacts, ridicules, dont il était impossible de faire usage. Un second projet fut conçu pour exécuter l'inventaire générale des objets d'art existants en Belgique avec la coopération des sociétés d'archéologie fondés dans les chefs-lieux des provinces; mais nous croyons qu'aucune suite n'y a encore été donnée. Dans la dernière séance publique de la commission royale des monuments, on a signalé avec raison l'urgence d'une mesure qui aurait le double effet de fournir des renseignements précieux pour l'histoire archéologique, et de mettre fin aux transactions clandestines qui ont fait passer à l'étranger tant de monuments précieux

des beaux-arts. L'inventaire une fois dressé, il serait nécessaire qu'on s'arrurât, par des inspections périodiques, qu'aucun détournement n'a lieu. Espérons que le gouvernement finira par trouver le moyen de mettre à exécution un projet dont l'utilité est généralement reconnue.

Aux personnes qui seront chargées de visiter les établissements publics pour recueillir les éléments de l'inventaire dont il s'agit, nous recommandons de ne pas oublier les greniers. One ne soupçonne pas tout ce que les greniers ont renfermé et renferment encore d'objets d'art intéressants qu'on y a relégués, soit qu'on n'eût pas d'emplacements à leur assigner, soit qu'ils fussent détériorés, soit qu'on les considérât comme étant d'un goût suranné. Le grenier du Musée de Bruxelles était, il y a soixaute ans, un véritable trésor. On y avait accumulé en tableaux, en verrières peintes, en sculptures, en fragments d'armures, en vieux meubles, de quoi former une collection qu'envieraient les amateurs les plus difficiles. Tout cela fut vendu à vil prix avant que le Musée ne devînt une propriété de l'Etat, ou détruit par de modernes iconoclastes, parmi lesquels il faut ranger les enfants du concierge d'alors, qui jouaient, nous tenons le fait d'un témoin oculaire, avec des objets appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler la haute curiosité. La visite attentive des greniers de nos églises et de nos hôtels de ville pourrait avoir pour résultat la découvert d'un nombre d'objets d'art dignes d'être remis en lumière.

D'excellents travaux se font à l'hôtel de ville de Bruxelles pour restaurer, tant intérieurement qu'extérieurement, ce bel édifice que les générations précédentes avaient eu le tort de laisser tomber dans un délabrement affligeant. Quand les restaurations proprement dites seront terminées, l'administration communale aura à s'occuper de rendre aux grandes salles de l'hôtel de ville une décoration analogue à celles qu'elles avaient jadis. Telle est sans doute son intention. Ce sera pour elle l'occasion de faire de commandes à nos meilleurs artistes; mais tout en désirant que ceux-ci aient le plus possible d'œuvres originales à produire, nous exprimerons le vœu que l'une des salles principales, celle du conseil, soit l'objet d'une restitution historique à laquelle applaudiraient tous les amis des arts. Voici comment les choses pourraient être rétablies en leur ancien état. — — —

Der Schlufs des Artikels betrifft speciell nur Belgien angehendes. Ich habe diese Ausführungen hier wieder abgedruckt weil sie zeigen wie man dergleichen auswärts ansieht. Ueberall ist noch viel zu thun, überall aber auch fühlt man dafs ernstlich begonnen werden müsse.

Das neueste Werk des Herrn von Schack, POESIE UND KUNST DER ARABER, (Berlin, Wilhelm Hertz) enthält interessante Mittheilungen über bildende Kunst bei den Arabern in Spanien und Sicilien. Herr von Schack erklärt die allgemeine Annahme dafs Malen und Bildhauerei durch den Koran verboten seien, für falsch, und liefert Belege für seine Meinung.

ÜBER KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM.

No. XI. XII. November. December. 1865.

Das Bedeutendste das in den letzten Jahren über Raphael veröffentlicht worden ist, sind die Notizie inedite des Grafen Giuseppe Campori. Die Berichte des ferraresischen Gesandten die wir hier zum erstenmale lesen, geben nicht nur einen Zuwachs an äufseren Thatsachen nämlich, sondern zeigen Raphaels Charakter in neuem Lichte. Bekannt war längst, wie gewandt er sich in Rom zu bewegen wuste: hier empfangen wir eine prägnante Illustration dazu.

Der Herzog von Ferrara hat eine Bestellung gemacht, Raphael sie übernommen. Aber sie kommt nicht zur Ausführung. Der Gesandte empfängt den Auftrag, zu mahnen. Seine Berichte zeigen wie dies geschieht und in welcher Weise Raphael, bei immer neuen Zusicherungen, die Sache hinausschiebt. Man begreift die sich endlich bis zum äufsersten steigernde Unzufriedenheit des Herzogs, die wachsende Verlegenheit des Gesandten. Aber man fühlt zugleich die Unmöglichkeit für Raphael, mehr zu thun als er that, d. h. Versprechungen zu geben. Man bewundert schliefslich, mit welch graziöser Klugheit er auszuweichen und am Ende dennoch wieder zu beschwichtigen versteht. Raphael war ein vollendeter Diplomat. All die Unbefangenheit, der Aplomb und die Liebenswürdigkeit der man nur verzeihen kann, standen ihm dafür zu Gebote.

Einer von diesen, eine solche Escapade mittheilender Bericht des Gesandten liefert mir Gelegenheit einige neue Dokumente meinerseits zu veröffentlichen, deren Anslichttreten, wie das so mancher andern werthvollen Beiträge zur Geschichte jener Zeit, wir dem unermüdlichen Eifer des Major Kühlen zu Rom verdanken, eines Mannes der nun schon seit vierzig Jahren die Stadt mit dem glücklichsten Erfolge durchspürt ohne dafs es bisjetzt gelungen wäre seinen Sammlungen den Platz zu erwerben an dem sie eine Zierde jedes öffentlichen Institutes sein würden.

Am 17. December 1519 schreibt der Gesandte, Paulucci mit Namen, folgendes an den Herzog (Camp. p. 22):

'Den Auftrag Raphael betreffend habe ich nicht ausgerichtet. 'Ich mufs den passenden Moment dafür wählen und hoffe ihn zu 'finden. Ich will es zuerst doch wieder in Güte mit ihm versuchen, 'denn leugnen läfst sich nun einmal nicht dafs Männer von so be-'deutender Stellung wie er, höchst reizbar sind. (— perchè invero 'gli uomini di questa excellencia sentono tutti del melancholico.) 'Und Raphael ist es gerade jetzt in um so höherem Grade, als er, 'an Bramantes Stelle, das ganze Bauwesen auf den Schultern hat, 'und am liebsten dem Giuliano Leno selber noch die Handwerks-'arbeit aus den Händen nähme.

'Heute Morgen traf ich ihn. Er war gerade im Begriff wegen 'zweier Pfeiler oder vielmehr Unterstützungsmauern Anweisung zu 'geben; der Pabst läfst diese Arbeiten zu Verstärkung des gewölb-'ten Bogen an der Schweitzerstrafse, der einzustürzen drohte, aus-'führen.

'Ich suchte ihn festzuhalten; er bat mich nur solange Geduld 'zu haben bis er mit den Maurern gesprochen, d. h. mit andern 'Worten: ich möchte solange auf ihn warten bis ich Lust hätte 'fortzugehn. Ich mufs ihn das nächste Mal fester zu packen suchen. 'Ich werde ihn dann wissen lassen wie es mir neulich bei ihm im 'Hause ging (Raphael hatte sich verleugnen lassen), und will er 'mich dann abermals mit schönen Worten abspeisen, so theile ich 'ihm ohne Rückhalt mit was in Ew. Excellenz Briefe steht. Ueber 'Alles statte ich dann genauen Bericht ab.'

Es folgen noch weitere Berichte in dieser Sache, die damit endet dafs man nach Raphaels Tode ferraresischer Seits vorausbezahlte Gelder, für die keine Arbeit geliefert worden war, aus dem Nachlasse beanspruchte.

Graf Campori bemerkt zu diesem Schreiben, es sei offenbar, dafs der Gesandte, dem der Herzog aufgetragen hatte Raphael gegenüber eine schärfere Sprache zu führen, den Auftrag, den abzulehnen aufserhalb seiner Stellung lag, mit allerlei Vorwänden wenigstens in der Ausführung hinauszuschieben versuchte. Es sei das erstemal dafs wir Raphael 'melancholisch' genannt fänden, ein Wort das in der Sprache jener Zeit die Eigenschaft der astrazione oder stranezza bezeichne, und das fünfzig Jahre später bei Tasso gebraucht worden

sei um ihn nicht geradezu wahnsinnig zu nennen. Ebenso grundlos erscheine die andere Anschuldigung: Raphael habe den Giuliano Leno aus der Arbeit verdrängen wollen (der Brief sagt: vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno): erstens weil Raphael bereits vier Jahre lang damals als Bramantes Nachfolger im Amte gewesen, zweitens weil er die Last seiner unzähligen Geschäfte nicht durch diesen neuen Zuwachs habe vermehren wollen können, endlich weil Leno als ein viel zu unbedeutender Gegner für Raphael dastehe. Graf Campori erinnert an Vasari's Stelle: Leno sei ein geschickter Mann gewesen dem es weder an Urtheil noch an Erfahrung gefehlt, der sich trotzdem aber nur als ausführende Kraft unter der Oberleitung Anderer nützlich gemacht.

Ich kann diesen Erörterungen des Grafen Campori nicht ganz zustimmen.

Offenbar ist, dafs Paulucci den Auftrag, soviel er durfte, abzulehnen, nicht sosehr aber, dafs er zu diesem Zwecke Raphael anzuklagen versucht. Im Gegentheil, er wendet den Herzog zu beruhigen ein anderes Mittel an: er stellt sich selbst als persönlich beleidigt hin und hofft, indem er für den Moment die Ausführung des Auftrages, gegen Raphael grob zu werden, unterläfst, dennoch dadurch dafs er seine eigene Ehre in's Spiel bringt, den Herzog darüber zu beruhigen dafs wenn jene Erklärungen einmal statthaben würden, sie womöglich schärfer noch lauten sollten als der Herzog selber befohlen.

'Melancolico' hier durch 'mit einem Anflug von Narrheit behaftet' oder 'tiefsinnig' oder 'schwermüthig' zu erklären, scheint mir die rechte Nöthigung zu fehlen. Allerdings läfst Francesco d'Ollanda Michelangelo aussprechen: kein grofser Mann, der nicht nach irgend einer Seite hin eine Seltsamkeit (Extravaganz, Bizarrerie) habe. Dafs dies hier nicht gemeint sein konnte, geht, glaube ich, schon daraus hervor, dafs Paulucci gleich darauf sagt: Raphael sei um so mehr melancholico (um so reizbarer, wie ich übersetzte) weil so viele Arbeit auf ihm laste. Paulucci wollte sagen, Raphael habe wie alle bedeutenden Männer seine guten und bösen Momente, und es sei unpraktisch, ihm in einem der letzteren mit dem alten Anliegen zu kommen. Melancolico ist hier als rein technischer Ausdruck angewandt. Man theilte die Temperamente ein in das sanguinische, cholerische, phlegmatische und melancholische. Grofse Künstler,

meint Paulucci, seien meistens Melancholiker, und wenn bei Raphael jetzt mehr als jemals das Temperament dominire, so seien die gewaltigen Geschäfte Schuld daran.

Was den zweiten Vorwurf anlangt: Raphael habe Leno verdrängen wollen, so übersieht Graf Campori dafs er gar nicht ernsthaft ausgesprochen, vielmehr nur als nur hypothetische Annahme das Uebermaafs des Eifers ausdrücken sollte, mit dem Raphael sich dem Bauwesen widmete. Raphael, schreibt der Gesandte, hat nicht nur jetzt Bramantes Stellung auszufüllen (fà il Bramante), sondern vorebbe torre l'arte di mano a Giuliano Leno: wäre wahrhaftig im Stande die Mauerkelle selbst in die Hand zu nehmen. Statt zu malen nämlich, und seine edle Kraft in besserer Weise zu verwenden.

Wie hätte Raphael daran denken können, Leno, den ihm von Bramante her noch als alter bewährter Arbeiter und 'domestico' überkommenen, aus dem Amte zu verdrängen? Gerade 1519 war, nachdem Giuliano da San Gallo schon früher abgegangen, nun auch Fra Giocondo zurückgetreten, sein zweiter Nebenarchitekt oder vielmehr der oberste Leiter der ganzen Unternehmung, und Raphael stand allein an der Spitze. Das wohl wollte Paulucci andeuten als er sagte fà il Bramante, soviel als: Raphael nimmt jetzt die volle Stellung ein die früher Bramante innehatte.

Auf dieses Giuliano Leno Engagement beziehen sich die von Major Kühlen aufgefundenen Aktenstücke.

1.

Ein Schreiben Raphaels.

Im Namen Christi.

Geehrtester Messer Giuliano, in aller Kürze die Mittheilung dafs unser gnädigster Herr durch Messer Piero zwei Erlasse ausfertigen lassen wird, einen der Euch in Eurer Stellung als Vorsteher des Bauwesens von Sanct Peter bestätigt, den andern für mich als ersten Baumeister daran; und zwar wird er sie in Form von Cabinetsbefehlen erlassen, damit sie desto sicherer sind. Ferner wird er einen Erlafs in Form eines Regierungsdekretes vom Cardinal Santa Maria in Portico zu Bestätigung der Bauführer ausfertigen lassen, und zwar für Giovan Francesco di Lorenzo aus Florenz und Lionardo Santegli, beide als Mensuratoren, für Niccolo von

Bibbiena und Meister Antonio von Pontasieve als Mauermeister, Andrea von Melano als Bildhauer, und Meister Giovanni, Euren (Sohn?) als Zimmermeister. Ich habe dem Cardinal aufserdem Euren Bekannten, Meister Giovan Maria dal Abaco empfohlen und wünschte Ihr sprächet dem Cardinal gleichfalls davon, da er ein in seinem Handwerke brauchbarer Mann ist. Jeder von diesen Allen wird mit fünf Dukaten Kammergeld monatlich angestellt. Mit der Arbeit wird es nun tüchtig vorwärts gehn.

Von Herzen der Eurige, den 30. Juli 1514.

Euer Raphael
Maler und Architekt in Rom.

Der italienische Text, den ich nach der Originalhandschrift selbst copirt habe, lautet:

∵ A mess. Juliano leno mio honorandissimo in porto.*)

Y. H. S.

Mess. Juliano mio honorandiss°. questa sera solo p dirui che nostro signiore fara fare a mess. piero dui breui uno p uoi confirmatorio ne lufitio di churatore de la fabricha di S. piero, et laltro p me darchitectore e li fara spedire sub anulo p dataria | e quali seranno piu ualidi. Alsi fara spedire uno brieue ĩ forma chamere dal r^mo^. de. S^a^. maria ĩ porticho a soprestanti de la fabricha | li quali seranno Joanfranciescho di lorenzo fiorentino e lionardo santegli mensuratori. m° nicholo da bibiena e m° antonio dapontasieue scarpelini. andrea damelano schultore. e m° Joanne ũro legnaiuolo. ho ricomandato al detto r^mo^ de S^a^ maria inporticho m° Joanne maria dalabacho | che uoi cognoscete e uoglio che ne parlate etiam uoi | a | monsigniore | perche. e. ualentuomo ĩ larte sua. A tuti serano asegniati de dinari di chamera .v. ducati p mese de prouigione | e chosi lopera andera ghagliardamente.

A uoi de chuore me ricomando li. XXX. de lulio M. D. XIV.

Iluostro raphaello dipintore
e architectore ĩ roma.

Der Ton des Schreibens zeigt, mit wem wir es zu thun haben: einem zuverlässigen Manne zweiten Ranges, auf den Raphael wahrscheinlich grofse Stücke hielt und den er freundschaftlich behandelte.

*) Santa Maria in Portico.

2.

Entwurf zu einem der Specialverträge welche Leno in seiner neuen Stellung mit den einzelnen Mauermeistern abzuschliefsen hatte.

Im Namen Christi.

Ich Raphael, Sohn des Giovanni Santi von Urbino, Architekt am Sanct Peter, bezeuge hiermit wie Francesco, Sohn des Domenico Bonello mit Messer Giuliano Leno, Curator besagten Baues, übereingekommen ist, im Sanct Peter ein Sechstel des kreisförmigen Fundamentes neben Meister Bernardello von Monto Brianzo herzustellen.

Zuvörderst verpflichtet er sich, bis zum Marientage Mitte August zwölf Leute in Arbeit zu stellen, von da ab jedoch soviel als erforderlich sein werden, d. h. zwanzig bis fünfundzwanzig.

Ferner verpflichtet er sich, wie gesagt also, genannte Leute in Arbeit zu stellen, gute Arbeit zu liefern mit aller Sorgfalt, und so tief zu graben bis sich fester brauchbarer Grund findet, soweit als die Andern graben.

Ferner verpflichtet er sich alle Steine (?) herauszunehmen und bei Seite zu schaffen.

Ferner verpflichtet er sich alles unter der Erde befindliche Mauerwerk zu vernichten und auf seine Kosten herauszuschaffen.

Ferner verspricht er alles über der Erde befindliche Mauerwerk soweit es auf seinen Antheil kommt zu zerstören, und Messer Giuliano habe zwölf Bajocchi*) für die römische Elle zu bezahlen, wobei Messer Giuliano zu bestimmen habe was zu zerstören ist.

Ferner verpflichtet sich Messer Francesco, die Zahlung halb in Geld, halb in Naturalleistungen anzunehmen.

Ferner, es zahlt Messer Giuliano auf der Stelle zwanzig Dukaten Geld und zwanzig Dukaten in Gegenständen.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano alles Holzwerk und Pumpen zu liefern um das Wasser auszuheben, die nach dem Gebrauche zurückzugeben sind.

Ferner, es wird bei Zahlungen die Quadratelle Erde zu fünf Carlin berechnet, und wird sobald die erste Zahlung abgearbeitet ist, die zweite folgen.

---

*) 'Zwölf' findet sich ausgestrichen und am Rande '8' geschrieben.

Ferner, es gilt dieser Pakt bis auf den Grund gearbeitet worden ist, worauf Jeder thun und lassen kann was ihm beliebt.

Ich Raphael wie oben.

Ich Domenico di Francesco verpflichte mich zu dem obenstehenden.

P. Vigorosis, Notar. Giuliano Leno, eigenhändig.

Gleich darunter von anderer Handschrift:

Messer Francesco Vigorosis, laſst Euch von Messer Domenico Bonello einen Contrakt in Forma Camerae unterzeichnen, wie ihn Messer Raphael von Urbino aufgesetzt hat, durch welchen er sich mir verpflichtet ein Sechstel der Fundamente am Sanct Peter unter den vorgezeichneten Bedingungen auszuführen; doch ist zu bemerken daſs für die Zerstörung des Mauerwerkes nicht zwölf, sondern nur acht Bajocchi für die Elle gesetzt werden, der gewöhnliche Preis den auch die andern Meister erhalten. Diesen Punkt bitte ich Euch zu ändern, im Uebrigen Alles aufzusetzen wie dasteht.

2. August 1514.

Giuliano Leno, eigenhändig.

Italienisch, von Raphaels eigner Hand durchweg, von mir geprüft und abgeschrieben:

Y. H. S.

Facio fede. Io raphaello di gioanni santi durbino architectore de santo piero come m°. franciesco di domenicho bonello si conuene con mess. Juliano leno churatore di detta fabrica di lauorare in santo piero uno sesto de lo fundamento tondo a | canto a m°. bernardallo di monte brianzo.

Imprimis promete tenere | a | lauorare fin. a santa maria di mezo aghosto dodeci homini da santa maria di mezo aghosto in la quanti seranno necessario cio. e. fin a. xx. in . xxv. homini.

Ite promete tenere | a | lauorare li homini come de sopra e far lopera bona con ogni diligentia e andar | a | trouar lo terreno bono fermo sichondo andaranno li altri.

Ite promete capare tucta la preta e metela da canto.

Ite promete de rouinar li mura catiue trouasse sotto terre a sue spese.

Ite promete sopra terre far rouinar tute quelle mure tochate

in parte sua. e mess. Juliano abia apaghare "b^{i}. xII."*) la channa: e che mess. Juliano li habia | adare quello li. e. necessario p rouinare.

Ite se conuenissino p pretio b^{i}. vintequatro p canna ausanza di roma di moneta vechia.

Ite promete dito m°. franciesco di tormita roba. e mita dinari.

Ite dito mess. Juliano li da dipresenti duch. xx. di dinari. e duch. vinti di robe.

Ite promete dito mess. Juliano darli tuti legniami e burbere p cacciar aqua . e . li debia restituire quando li hara adoperato.

Ite quando li habia a dar dinari Juliano si misura a ragione di carlini cinque la canna quadra di terra. e sconti li primi dinari dara laltra pagha.

Ite che questo partito se intende fin a lo piano de la terra | e poi ogni vno sia in sua liberta.

Io raphaello vt supra.

Io domenicho di fran^{co} bonel° couego et prometo como di sopra e schrito.

F Vigorosi notarius. Juliano leno manu ppria.

MS Francesco Vigorosis pigliarete una obligatione da m° domenico bonello in forma camer (camere?) secundo la scripta ne ha fatta ms raphaelo durbino lo quale me pmetta de fare lo sesto del fundamēto de sancto piero cum pactis et conditionibus ibi expressis | saluo tamen che in nel rouinare le mure el pretio solito et dato agli altri mastri. ene. de. 8. b^{i}. et non de . 12 . b^{i}. la cana. Et voi lo cangierete et in lo resto resti in li termini de prima . . .

2 augusti 1514.

Juliano leno m. p.

Dieser Contrakt giebt Gelegenheit auf die Stelle Vasari's (im Leben des Fra Giocondo) zurückzukommen, wo die Operationen dargestellt werden, mit denen man Bramante's ungenügenden Fundamentirungen nachzuhelfen suchte.

Vas. IX. 160. Trovandosi **) poi in Roma alla morte di Bramante, gli fu data la cura del tempio di San Piero, in compagnia di Raffaello d'Urbino a Giuliano da San Gallo, acciò continuasse

*) Durchstrichen und von anderer Hand 'b^{i} S.' am Rande.

**) Fra Giocondo scil.

quella fabbrica cominciata da esso Bramante; perchè minacciando ella rovina in molte parti, per essere stata lavorata in fretta e per le cagioni dette in altro luogo, fu per Consilio di fra Jocondo, di Raffaello e di Giuliano per la maggior parte rifondata; nel che fare, dicono alcuni che ancor vivono e furono presenti, si tenne questo modo. Furono cavate, con giusto spazio dall' una all 'altra, molte buche grandi a uso di pozzi, ma quadre, sotto i fondamenti; e quelle ripiene di muro fatto a mano, furono, fra l'uno e l'altro pilastro ovvero ripieno di quelle, gettati archi fortissimi sopra il terreno in modo che tutta la fabbrica venne a esser posta senza che si rovinasse sopra nuove fondamenta, e senza pericolo di fare mai più risentimento alcuno.

Zu deutsch: Anwesend in Rom zu der Zeit wo Bramante mit Tode abging, wurde ihm (Fra Giocondo) und neben ihm Raphael von Urbino und Giuliano von San Gallo der Bau des Sanct Peter übertragen, um Bramantes begonnene Arbeiten fortzuführen. Diese nämlich drohten an vielen Stellen mit Einsturz, da sie mit zu grofser Hast aufgeführt worden waren, sowie aus andern, andernorts erwähnten Ursachen. Fra Giocondo, Raphael und Giuliano kamen dahin überein dafs neue Fundamente gelegt werden müssen, und Leute die dabei waren und die noch am Leben sind, beschrieben mir das dabei beobachtete Verfahren folgendermaafsen. In bestimmten Zwischenräumen wurden grofse, brunnenartige Löcher ausgegraben, viereckig und bis unter die Fundamente reichend; diese wurden richtig ausgemauert, und sodann von einem dieser Pfeiler, oder vielmehr von einer dieser gemauerten Ausfüllungen zur andern starke Bogen geschlagen die über dem Grunde lagen. Auf diese Weise kam der ganze Bau ohne dafs man etwas einzureifsen brauchte und ohne Gefahr zukünftiger Zufälle auf neue Fundamente.

Nehmen wir hierzu was Vasari im Leben des Bramante erzählt: dafs bei dessen Tode die vier Hauptpfeiler unter der Kuppel bereits aufgeführt und mit Bogen verbunden waren, dafs ferner die grofse mittelste Hauptkapelle am Schlusse der Kirche beinahe vollendet, vom übrigen vieles begonnen war, so sehen wir die drei neuen Baumeister diese Arbeiten untersuchen, an vielen Stellen die Entdeckung machen dafs Grundwasser vorhanden war das ein Tiefergehen mit den Fundamenten erforderte, und sich nach gemeinsamer

Berathung dahin entschliefsen die alten Fundamente an Ort und Stelle zu lassen, dagegen in bestimmten Zwischenräumen durch sie hindurch zu gehn und Pfeiler von gehöriger Tiefe aufzuführen, welche mit tüchtigen Bogen verbunden eine neue Grundlage bildeten ohne dafs man die alte herauszureifsen brauchte.

Der Contrakt zeigt wie man die Arbeit theilte. Der Ausdruck fondamento tondo berechtigt zu der Annahme dafs es sich hier um eine der mit runden Mauern umfafsten Schlufskapellen des Querschiffes handelte.*) —

Zu Anfang des nächsten Jahres sehen wir die Arbeit am Sanct Peter fortschreiten und anderes dazukommen. Hierüber geben zwei Stücke Auskunft welche Major Kühlen bisjetzt noch nicht in seinen Besitz gebracht hat und die er mir deshalb nur abschriftlich mittheilen konnte.

3.

Im Namen Christi.

Sehr geehrter Messer Giuliano, anbei erfolgt die Zeichnung Eurer Cornische mit den nöthigen Maafsangaben, durch Meister Jacopo. Ich kann nicht selbst kommen da mich die Arbeit an den Pilastern Tag und Nacht in Anspruch nimmt. Meister Jacopo will sich durch einen von Messer Giovanni Gais, Notar der Auditoren, anzufertigenden Contrakt verpflichten, auch die Maurerarbeit für die Treppe zu übernehmen. Als Zahlung hat er dafür von Euch einhundertsechzig Dukaten, zu zehn Carlin das Stück**), zu verlangen. Zahlt ihm zuvörderst ein Drittel, und je nach Fortschritt der Arbeit die beiden andern Drittel. Giovanantonio Foglietta hat sich verpflichtet an seinen Pilastern nach Maafsgabe der Arbeit des Meister Giorgio arbeiten zu lassen und soviel Arbeiter einzustellen als dieser. Ich bin einverstanden damit. Anderes nicht für diesmal. Meine Empfehlungen.

Rom, den 16. Januar 1515.

Euer Raphaello Santi.

An Messer Giuliano Leno, Wohlgeboren.
Santa Maria in Portico

---

*) Man sehe wie Passavant Vasari misverstanden hat, I, 241. (deutsche Ausg.) Wahrscheinlich verführte ihn das Wort 'pilastri.'

**) 'Zehn' fehlt, ergiebt sich aber aus dem Folgenden.

Italienisch nach Major Kühlen's Abschrift:

ch. 447. recto.

Y. H. S.

Messer Juliano honorandissimo. Ve mando el desegnio del vostro chornicione con le misure fatte,

per maestro Jacovo. Compatiteme per gratia giache lopera de questi pilastri me tien occhupato

di e notte. m° jacovo se obbligera p schritta de mano de mess. Joane ghaj notaro de lau

ditore de fare etiam le mure a la schala, e per pagamento de li sopradetti lavore havete

a darli duch. 160 de charlini, e di presente li darete uno terzo, e sechondo ne va lavorando havera li altri doi terzi.

Jannantonio el foglieta promete fa lavorare nel suo pilastro de S° Piero secundo.

lavora maestro giorgio in nel suo, e prometta tenere tanti maestri quanti tene m°

giorgio. e sta bene. non altro E a V. S. me ricomando.

de roma. li xvi. de gienaro 1515.

El vostro raphaello santi.

Jo. Gais not.

ch. 447. verso.

A messer Juliano leno mio osservandiss°.

a S^a Maria in porto.

Hierzu der Entwurf eines Contraktes.

4.

† Im Namen Gottes, den 15. Januar 1515.

Entwurf eines Contraktes zwischen Messer Giuliano Leno und Meister Jacopo von Conego, Maurer.

Zuvörderst macht er sich verbindlich das Mauerwerk für die Treppe von Santa Maria in Portico herzustellen, es doppelt so hoch*) als die vorhandenen Mauern aufzuführen und das Dach über die Treppe zu legen.

---

*) Bitte mit dem italienischen Texte zu vergleichen, ob meine Uebersetzung richtig ist.

Ferner verpflichtet er sich an einer Seite eine Krönung aufzusetzen nach Angabe Raphaels von Urbino *). Als Zahlung für diese Arbeiten verspricht ihm Messer Giuliano einhundertsechszig Dukaten à 10 Carlin, wovon jetzt ein Drittel und nach Maafsgabe des Fortschrittes der Arbeit die beiden andern Drittel entrichtet werden.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano, Stricke und ? , und nöthigenfalls Stangen, ? , und Balken zu liefern.

Ferner verpflichtet sich Messer Giuliano ihm auf dem Platze von Sanct Peter ? , Kalk und Pozzolane anzuweisen. Die Breccia aber hat sich Meister Jacopo am Berge selbst zu holen.

Ebenso hat sich Meister Jacopo Ziegel und Backsteine am Ofen zu holen.

Ferner hat ihm Messer Giuliano alles nothwendige Holzwerk am Brunnen anzuweisen, insofern es für die Arbeiten zu Gerüsten gebraucht wird.

Ferner, Meister Jacopo hat fünf Maurer einzustellen und das Werk in zwei Monaten fertig zu liefern. Für jeden Tag aber den er früher fertig werden sollte, hat ihm Messer Giuliano drei Giulii zu zahlen. Alles nothwendige Eisenwerk hat derselbe am Brunnen anweisen zu lassen.

Sollte die erwähnte Krönung während der genannten Zeit nicht fertig werden, so hat sie Meister Jacopo in der Folge nicht aufzusetzen.

Folgen die Unterschriften.

Italienisch wie Major Kühlen mir das Stück mittheilt:
ch. 446. v.

† Al nome di dio adi 15 di Genaro 1515.

nota di conuentione fra mess. Juliano leno et m° Jacomo de. Conneva muratore.

In prima se obliga di fare le mure a la schalla de Santa Maria in portio, et farli douj volte in su le dite mure et metter il tetto sopra dita schalla.

Alsi promete di metter uno cornixono per uno facia Como vora rafello di Urbino per pagamento di li sopra diti lavore, dito mess.

*) 'Rafello d'Urbino'. Das erstemal dafs wir Raphael seinen Namen mit einem f statt ph schreiben sehn. Doch besitzt Major Kühlen das Blatt nicht selbst und empfing nur eine Abschrift.

Juliano promete di darli duc. 160 di Carlini x per duc. et di presente se li dara uno terzo, et siconda vera lavorando avera li altri doy terzi.

Alsi dito mes. Juliano promete di prestarli fune e straya *) facesse bisogno pertica, prede e legnami

Alsi dito mes. Juliano de promete di darli la roba sopra la piacia di Santo petro cioe prede calcia pozzelano et la breccia dito m° Jacomo l'abra a tore al monte

Alsi le tegole, matoni dito m° li habia andare a tore a la fornaxa.

Alsi che tuti li legnami farano bisogno dito mess. Juliano si li habia fare consignare al pozo et darlo tuti legnami et cioe per fare ponti et tente per dito opere.

Alsi che dito m° Jac°. habia a tener cinque cazole **) et habia a finir dite opere in mexi doy, et tanti giorni quanto finira prima di mexi doy dita opera dito mes. Juliano la abia adare Juli 3 il giorno e tuti le cadene andasseno a dito opera se li habiam a consegnare al pozo

E per caxo che il cornixono non fusse fato in tempo dito m° Jacovo non vole esser tenuto a meterlo piu dito cornixono.

D. Daniel de Cinaxo promittens de rato pro d. Juliano ex...... et Mag[r] Jacobus personaliter suprascripta capitula ad invicem pro quibus se obbligarunt in forma camere apostolice et jurarunt et actum in domo directi Danielis presentibus d. Comelino de portalupis de Mediolano et constantino de nibia laico mediolanensi sesti buo ect.

Magister Christoforus de Canobio vaccinarius promisit pro dicto Magistro Jacobo quen Idem M. Jacobus promisit relevare Indemnen obligans et sub ?.. Camere actum et presentibus ut supra.

In super Idem Magister Jacobus habuit pro parte 160 duc. suprascriptor a d. Juliano per munus Danielis duc. LIIII. de Carl. de quibus sebene contentum vocavit et presentibus eisdem testibus.

Jo. Gais not. subscripsit.

Dieser Contrakt bezieht sich auf eine architektonische Arbeit von der keine Spur mehr vorhanden ist. An der Stelle wo

*) strajo, Streifen? prede = preta (p. 217) = pietra?

**) Undeutlich geschrieben.

sich heute die Kirche Santa Maria in Campitelli erhebt, ein zu Ende des 17. Jahrhunderts von Grund aus neu aufgeführtes Bauwerk, stand damals die alte Kirche Santa Maria in Portico, die Titularkirche des Cardinals Bibbiena, der, einer der genauesten Freunde Raphaels, durch ihn einen Umbau vornehmen liefs. Raphael lieferte die Zeichnungen, Leno hatte die technische Ausführung zu leiten. Sosehr aber war er, am Sanct Peter scheint es, beschäftigt, dafs er keine Zeit fand diesmal selbst zu kommen. Was unter den Pilastern zu verstehen sei, die ihn 'Tag und Nacht in Anspruch nehmen', so stelle ich nur als Vermuthung hin, dafs es die innere Ausschmückung der Tribune gewesen, deren von dorischen Pilastern umgebener Halbkreis der Vollendung bedurfte. Passavant (I, 242) nennt sie seltsamer Weise einen 'von dorischen Säulen umgebenen Bezirk', ein 'prächtiges Werk' das 'später zerstört' sei. Es ist jedoch wohl nichts anderes als die von Peruzzi später vollendete Capella maggiore, so wie sie heute dasteht.

Einige Ausdrücke wie prede und straya habe ich unübersetzt gelassen; was breccia sei, ist mir nicht ganz klar. Der pozzo mufs ein damals bekannter Ort in Rom gewesen sein, wie es heute dort einen Platz 'pozzo delle cornacchie' giebt. Dafs ein Theil des Materials auf dem Petersplatze angewiesen ward, fand wohl darin seinen Grund dafs dort gröfsere Massen lagerten deren Benutzung Raphael frei stand. —

Da diese Ausführungen mit den Verdiensten des Conte Campori um Raphael begonnen haben, kehre ich noch einmal zu seinem Namen zurück, um seine neuesten Forschungen in den ferraresischen Archiven und die Linardo da Vinci betreffende Ausbeute zu erwähnen.

Niedergelegt finden wir diese letzte Arbeit in einem Aufsatze der Atti e Memorie della R. R. Deputazione di Storia Patria per le Provinzie modenesi e parmensi. Vol. III. Fasc. I. 1865, dessen Beginn ich in einer Uebertragung hier folgen lasse.

'Ueber des Lionardo Vinci oder da Vinci Leben ist wenig Sicheres vorhanden. Bedeutende Männer sind den Spuren dieses grofsen Geistes nachgegangen, dem im Bereiche der Malerei wenige gleichkommen, und der in der theoretischen Ergründung seines Handwerkes vielleicht ohne Gleichen dasteht. Ungelöst aber immer noch ist die Aufgabe, Lionardo's erste Entwickelung und

die Thätigkeit seiner früheren Jahre darzustellen. Kostbare Manuscripte fanden sich in seinem Nachlasse, doch nur von geringer Ausgiebigkeit über seine persönliche Existenz. Es scheint ihm kaum daran gelegen zu haben. Ventura, Amoretti, Rossi, Gaye, Libri, Rio haben mit ihren Forschungen werthvolle Daten zu Tage gefördert, im Ganzen aber wenig erreicht. Der geringste Zuwachs ist hier werthvoll. Was ich im Folgenden gebe: Dokumente und Andeutungen die ich im ferraresischen Archivio Palatino fand, darf deshalb, scheint mir, als so gering es sich darstellt, dennoch als ein nicht unbedeutender Beitrag zur Vermehrung unserer Kenntnifs in Betreff Lionardo's betrachtet werden.'

'Bekannt ist dafs Lionardo 1483 von Ludovico Moro nach Mailand berufen ward, und welch ausgedehnter Wirkungskreis sich dort seiner Thätigkeit aufthat. Als Hauptwerk fiel ihm der Auftrag zu, die Reiterstatue Francesco Sforza's, Begründers der Dynastie, auszuführen. Alle andern gleichzeitigen Monumente dieser Art sollten übertroffen werden. Florenz war damals berühmt für solche Arbeit, Donatello hatte in Padua, Baroncelli in Ferrara, Verocchio in Venedig seine Probe abgelegt: höchst wahrscheinlich dafs Lionardo gerade dieser Statue wegen berufen wurde!'

'Vier Jahre brauchte er zur Herstellung des Modells, dessen Gufs 200,000 Pfund Bronze erforderte. 1493 zu Verherrlichung der Vermählung Maximilians mit Bianca Sforza öffentlich aufgestellt und allgemein bewundert, gelangte es dennoch nie zur Ausführung. Man könnte dabei an Ludovico Moro's financielle Verlegenheiten denken, viel natürlicher jedoch die Ursache in der Langsamkeit des Meisters zu suchen der nie zum Abschlufs gelangen konnte. Fluat aes! rief ein Dichter damals aus, als solle ein Befehl des Fürsten diesem Zögern ein Ziel setzen; allein die Zeiten änderten sich: das Erz flofs, doch um sich zu Kanonen zu gestalten.'

'Moro's doppelte Schuld, seinen Neffen um die Herrschaft gebracht und die Franzosen nach Italien gerufen zu haben, empfing den verdienten Lohn. Erst lockt er die Franzosen herbei, bald darauf steht er an der Spitze einer Liga zu ihrer Vertreibung. 1499 nimmt Ludwig XII. Mailand in Besitz, noch einmal erobert Moro es zurück, doch nur um von neuem zu unterliegen. Er fällt dem Sieger in die Hände und stirbt in Frankreich nach zehnjährigem Gefängnifs.'

'Das Modell der Statue, aufgegeben und vernachlässigt, theilte das Schicksal des Fürsten. In Saba Castiglione's Erinnerungen lesen wir „das Pferd (la forma del cavallo) an welchem Lionardo 'volle sechszehn Jahre gearbeitet, ging durch die Unwissenheit und 'Sorglosigkeit derer zu Grunde, die, weil sie von Kunst nichts ver- 'stehen, die Kunst nicht zu schätzen wissen: ein so edles Werk 'muste den guascognischen Armbrustschützen zum Ziele dienen". Castiglione erlebte das in seiner Jugend selbst und seine Angabe darf obwohl bestätigende Zeugnisse anderer Gleichzeitiger fehlen, auf volles Vertrauen Anspruch machen. Vasari der fünfzig Jahre später schrieb, setzt hinzu, die Franzosen hätten das Modell zu Grunde gerichtet.'

'Wann dies geschah jedoch ist bisjetzt nicht festzustellen gewesen: die nachfolgenden Dokumente beweisen dafs das Modell 1501 noch existirte. Ercole von Este beabsichtigte damals, sich selbst eine Reiterstatue zu errichten und den neuen, bei Erweiterung der Stadt Ferrara angelegten Platz damit zu schmücken. Der mit der Arbeit beauftragte Meister jedoch war gestorben, und der Herzog kam auf die Idee, den Cardinal von Rouen, Regenten von Mailand, um Ueberlassung des lionardischen Modells anzugehn. Hier der Brief den er in dieser Angelegenheit an seinen in Mailand residirenden Gesandten Giovanni Valla abgehn läfst:'

"Messer Giovanni, nachdem wir Befehl gegeben dafs eine Form 'von Erde angefertigt werde um das Bronzepferd zu giefsen welches 'hier auf dem Platze der neuen Stadt errichtet werden soll, und der 'damit betraute Meister mit Tode abgegangen ist ohne es zu voll- 'enden, wir in Folge dessen nicht wissen wie wir dieses Werk zu 'Stande bringen können, da Niemand sich findet um das begonnene 'fortzuführen oder zu beendigen, wir dies jedoch sehnlich wünschen, 'so kommt uns in Erinnerung dafs sich in Mailand die bereits fertige 'Form eines Pferdes befindet, welches Herr Ludovico einmal für sich 'giefsen zu lassen die Absicht hatte, angefertigt durch einen Meister 'Lionardo, welcher für dergleichen ein guter Meister ist, und dachten 'wir, da die hiesige Form nun einmal nicht zu gebrauchen ist, ob 'jene nicht gut und geeignet wäre unser Pferd zu giefsen; beauf- 'tragen Euch deshalb den ehrwürdigsten und erlauchtesten Monsignor 'Cardinal von Rouen aufzusuchen, ihm unsere Verlegenheit mitzu- 'theilen und ihn zu bitten Uns diese Form zu überlassen um unser

'Pferd mit ihrer Hülfe gieſsen zu können, für den Fall daſs er ihrer 'nicht selbst benöthigt wäre, denn wir möchten ihm nicht mit der 'Bitte um etwas beschwerlich fallen an dessen Besitze ihm selbst 'gelegen ist, obzwar Wir überzeugt sind daſs seiner Hochehrwürden 'wenig darum zu thun sei, unter dem Beifügen, daſs uns aus obge-'meldeten Ursachen hiermit ein ganz besonderer Gefallen geschehe, 'sowie mit der Anmerkung, daſs genannte Form, wie gesagt, in Mai-'land von Tag zu Tage in schlechteren Zustand geräth und Niemand 'dort sich um sie kümmert. Sollte Seine Hochehrwürden uns will-'fahren, wie Wir wohl hoffen dürfen, so gebt Uns sofort Nachricht, 'wir werden dann Jemand absenden, der für geschickte und sichere 'Ueberführung der Form, damit sie keinen Schaden leide, Sorge trägt. 'Versäumt nicht, kein Mittel unangewandt zu lassen und Seine Hoch-'ehrwürden dahin zu bestimmen Unserer Bitte zu willfahren, und 'empfehlt mich ihm angelegentlichst.

'Ferrara, 19. September 1501."

'Valla war leider nicht im Stande bessere Antwort zu geben als die nachfolgende Depesche vom 24. desselben Monats enthält:'

"Heute habe ich den Auftrag Seiner Erlaucht dem Cardinal 'von Rouen ausgerichtet, die Form des Pferdes betreffend welche 'Herr Ludovico anfertigen lieſs, und erwiederte mir Seine Erlaucht 'daſs er, soviel ihn angehe, dieselbe Eurer Herrlichkeit mit Vergnügen 'überlassen würde, allein daſs, da Seine Majestät der König die 'Form gesehn, er es nicht wagen dürfe dieselbe ohne vorherigen 'Bericht an den König fortzugeben.'

'Ich möchte Eurer Herrlichkeit vorschlagen, an Bartolommeo 'de Cavaleriis darüber zu schreiben, damit er dem Könige da-'von spricht, und bin gewiſs, Seine Majestät wird nichts dagegen 'haben. —"

'Weiteres, über diese Unterhandlungen sowohl als über die Gründe warum sie zu keinem Ziele führten, zu entdecken war ich leider nicht im Stande. Bei geringerer Scrupulosität des Cardinals wäre das Modell vielleicht zu Wasser nach Ferrara geschafft, dort gegossen und vor der Zerstörung bewahrt worden der es kurz darauf seinen Untergang verdankte'. —

Ich breche hier mit Campori's Aufsatz ab, welcher in seiner Folge noch eine Anzahl Notizen über Lionardo, sowie über dessen Nachlaſs bringt. Erörtern aber möchte ich einen Umstand, den ich

nicht geradezu als einen Irrthum des Grafen zu bezeichnen wage, der jedoch meinem Bedünken nach als zweifelhaft erörtert werden mufs.

Campori nämlich nimmt das in den Depeschen ausschliefslich gebrauchte Wort 'forma' für identisch mit 'modello'. Mir scheint mindestens freizustehn, forma mit Form zu übersetzen, und anzunehmen, dafs es sich nicht um das Modell, sondern um die von Lionardo angefertigte Form handelte. Man erwäge, dafs niemals gesagt wird 'modello' oder 'statua', oder 'figura', oder 'cavallo', sondern immer nur 'forma'. Der in Ferrara verstorbene Meister hat die begonnene 'forma di terra' nicht fertig gebracht. Man erinnert sich nun, es liege eine solche forma unbeachtet in Mailand, u. s. w. Was konnte dem Herzoge an einem Modelle liegen, das er erst formen lassen muste um es zu giefsen, während hier sich die fertige Form vorfand? Vasari wenigstens verwechselt forma und modello nicht. Doch, wie gesagt, ich möchte nur die Aufmerksamkeit darauf gelenkt haben.

Allerdings scheint Saba Castiglione's Notiz schon mein Bedenken zu lösen. 'La forma del cavallo intorno a cui Lionardo 'avea sedici anni continui consumati, per ignoranza e trascura-'tezza d'alcuni i quali sì come non conoscono la virtù, così 'nulla la estimano, si lasciò vituperosamente ruinare, essendo stata ‚una così nobile ed ingegnosa opera fatta bersaglio ai ballestrieri ‹guasconi.' Hier könnte man für sicher halten, es handle sich um das Modell und nicht um die Form, denn es hat etwas Anschaulicheres und historisch Brillanteres, die Gascogner nach dem Modell schiefsen zu sehn, wie die Baschkiren ihrer Zeit nach dem Standbilde Napoleons auf dem Königsplatze in Cassel mit Pfeilen schossen; allein was Castiglione erzählt ist zu unbestimmt: die Form selbst in ihrer kolossalen Gröfse konnte immer schon die plumpe Gestalt eines Pferdes darstellen nach dem die Leute mit Bolzen schossen, vielleicht der Uebung wegen, nur weil es eine grofse Masse bot und an einer gelegenen Stelle stand. Möglich dafs es dies ist was der Herzog von Ferrara im Sinne hatte als er schrieb dafs die Form täglich mehr ruinirt werde. Doch, um es zu wiederholen, ich will hier keine Behauptung, nur eine Vermuthung aussprechen, da der Gebrauch von forma in Norditalien ein anderer wie in Toscana gewesen sein kann.

Das dagegen ergiebt sich: fiel die Zerstörung dieser Form oder dieses Modells nicht in das Jahr 1499, sondern nach 1501, so braucht Lionardo nicht bereits 1483 schon nach Mailand gekommen zu sein, denn dieses Datum beruht allein auf der Rechnung daſs jene 16 Jahre von 1499 in Abzug gebracht wurden. Keinenfalls ist es demnach nothwendig, seine Ankunft früher als 1485 anzunehmen. Daſs Lionardo der Statue wegen berufen worden sei, ist eine Hypothese die Alles für sich hat, und was Graf Campori darüber sagt, dürfte kaum Widerspruch finden. Vielleicht sogar daſs die von den andern florentiner Meistern damals im nördlichen Italien ausgeführten Arbeiten Ludovico die Idee gaben auch in Mailand dergleichen haben zu wollen, wo dann Lionardo als ein Schüler Verocchio's sich am natürlichsten zur Ausführung dieses Gedankens darbot. Verocchio hatte gerade in Venedig trübe Erfahrungen gehabt. Vielleicht, conjecturire ich weiter, wandte sich Ludovico zuerst an ihn, und Verocchio, weil er nicht selbst gehn wollte, sandte denjenigen seiner Schüler auf den er am meisten hielt. Natürlich daſs dies nur in der Luft schwebende Gedanken sind. Wer weiſs, welcher günstige Zufall auch hier gelegentlich Licht schafft.

Das Dunkel das Lionardo's nähere Schicksale bedeckt, ist in der That um so seltsamer, als alle die andern Meister um ihn her immer deutlicher hervortreten. Bei ihm scheint kein Mittel, Klarheit zu erlangen, recht anzuschlagen. Aber es liegt auch in keines andern Künstlers Leben und Wirken soviel beinahe gewollt Geheimniſsvolles. Seine Arbeiten gleichen Gedichten in einer Sprache deren herrlichen Wohlklang man empfindet, aber deren Sätze man nicht immer ganz enträthselt. Ich hatte in diesen Tagen das Glück, ein hier im Privatbesitze befindliches Portrait betrachten zu dürfen, von dessen Vorhandensein nichts bekannt war vorher, und das, unberührt beinahe (und nur mit den Spuren der Verderbniſs die den Farben bei dem unaufhörlichen leise sich Zusammenziehn und Wiederausdehnen hölzerner Tafeln, hervorgebracht durch unvermeidlichen Temperaturwechsel, nothwendig erwachsen muſs), einen schönen jungen Menschen darstellt, dem, gleichsam als Anzeichen seiner siegenden Schönheit, ein Pfeil in die Hand gegeben worden ist. Das Haar golden und kraus in einander geringelt, riccio e inanellato, der Blick sanft, fast möchte man sagen zu süſs empor auf-

geschlagen, wunderbar die Modellirung des Mundes und Kinns, und von unnachahmlicher Grazie die Haltung der Hände. Dabei das Ganze von einer grübelnden, sich nicht beruhigenden Sorgfalt der Ausführung und jenem Leuchten im Colorit von dem Vasari erzählt wie es die Frucht der peinlichsten Farbenzubereitung war. Wem solche Werke vom Schicksal zugeführt werden, der mufs eine Art Gefühl haben, als gäbe es von nun ein Glied der Familie mehr im Hause, an das man denkt wie an ein Geschöpf voll Leben und Ansprüche, und von dem man Gedanken empfängt als hätte es eigne Gedanken für sich und Sprache.

Und welcher Unterschied doch zwischen dieser Arbeit und jenem Portrait zu Aarau, bei dem von Kennern darauf bestanden wird dafs es ein Raphael sei. Möge sich das nun verhalten wie es wolle, jedenfalls könnte Raphael es gemalt haben, und wer es malte, arbeitete wie mit seinen Augen und Händen. Wie durchaus verschieden diese Auffassung! Beides Antlitze, aus denen man gern herausläse welche Seele einst dahinter versteckt lag; das Lionardo's aber wie mit Willen zum Räthsel geschaffen, das des andern Meister ohne eine Spur von Absichtlichkeit. Raphael wollte nur geben was er sah, so frei, so frisch, so offen als möglich. Die Schatten sind so bescheiden um die Wangen gelegt, die Augen so natürlich gerichtet, das Licht klarer Tag, kaum dafs wir überhaupt von Beleuchtung reden können. Bei Lionardo jeder Glanz, jeder Uebergang zum Dunkel fein ausgesonnen, eine künstlich verflochtene aus Licht und Schatten gewobene Melodie mit ineinandergreifenden, schwellenden und verklingenden Tönen; das des andern Meisters ein einfaches, herzergreifendes Lied. Man möchte es immer wieder hören und glaubt es vor alten Zeiten schon gehört zu haben.

Raphaels Reiz liegt in dieser naturgemäfsen Einfachheit. Niemand ist ihm gleichgekommen darin. Kein Dichter, finde ich, und kein Musiker soweit ich sie kenne, hat in seiner Kunst in so hohem Grade sich der Natur genähert als Raphael in der seinigen. Und deshalb scheint mir, wo überhaupt von geistigem Schaffen die Rede ist, steht Raphael allen Uebrigen voran. Aber auch weil wir in so vielen seiner Werke verfolgen und wissen wie sie entstanden sind, kann bei keinem andern schaffenden Genius so den Schritten nachgegangen werden, in denen wir ihn zu gröfserer Vollendung gelangen sehn.

Und deshalb, wer dafür arbeitet daſs über RaphaelsLeben Neues zu Tage gefördert werde, leistet verhältniſsmäſsig die gröſsten Dienste die unserer um Verständniſs der Weltentwicklung besorgten edelsten Neugier zu Liebe gethan werden können. Wie wenig wusten wir noch vor nicht langer Zeit, wie schwillt von Jahr zu Jahr unsere Kenntniſs an und setzt uns in Stand, weitere Fragen aufzustellen und annähernde Vermuthungen wenigstens zu schaffen für ihre Beantwortung. Bei Lionardo sind wir noch weit zurück. Wollte doch Jemand den Anfang machen zu einem Verzeichniſs seiner Gemälde und Handzeichnungen und damit den Anfang eines Grundes für Behandlung seines Lebens legen, wie ein solcher durch die Sammlung des verewigten Prinzen Albert für Raphael in vollkommenster Weise vorbereitet worden ist.

Meine Absicht war, die Blätter, deren erster Jahrgang hiermit abschlieſst, nur ein Jahr lang zu schreiben. Der Stoff der sich auf diese Weise behandeln läſst, ist jedoch in solchem Maaſse angewachsen, daſs ich mich entschlossen habe, auch für 1866 in der bisherigen Weise weiterzuarbeiten. Was ich mit meinen Heften bezwecke, ist in der ersten Nummer ausgesprochen und bedarf nicht der Wiederholung. Mittheilungen welche in den Kreis des von mir behandelten Gebietes einschlagen, werden dankbar angenommen und benutzt.

SONETT MICHELANGELO'S.

BRIEF AN VITTORIA COLONNA.

'Felice spirto, che con zelo ardente'.

Ed. Guasti. pag. 168.

Die Du mein Schicksal mir zuletzt versüfsest,
Mein Herz zum Tode alt, festhältst im Leben,
Und unter Tausenden die Dir ergeben
Und die so hoch stehn, mich allein nur grüfsest,

Glücksel'ger Geist! jetzt meinem Aug' entschwunden,
Nahst Du Dich tröstend dennoch meinem Herzen,
Und mit der Hoffnung linderst Du die Schmerzen,
Die mit gewaltger Sehnsucht mich verwunden.

Dir schreib' ich, für die Gnade Dank zu senden
Die in Dir für mich redet, mich, den hier
Die Sorgen quälend im Gefängnifs halten.

Welch ein Gewinn! — Du nimmst von meinen Händen
So schlecht gemaltes Werk, und giebst dafür
Mir Deines Geistes herrliche Gestalten.

INDEX.

Druckfehler.

Pag.	41.	11.	Zeile von	unten	lies:	aqlano für aglano.
-	42.	13.	- -	oben	-	Vincentio für Quinctilio.
-	55.	12.	- -	unten	-	πολυκλεής für πυλυκλὲης.
-	131.	9.	- -	-	-	MATERNAM für MATERNVM.
-	136.	15.	- -	-	-	Reihen für Reiter.
-	151.	18.	- -	oben	-	Lilien für Linien.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstrafse 47.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel I.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel II.



LYON.



PRAG.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Tafel V.

ÜBER
KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

VON

HERMAN GRIMM

ZWEITER JAHRGANG

MIT ZEHN PHOTOGRAPHIEEN

BERLIN
FERD. DÜMMLER'S VERLAGSBUCHHANDLUNG
(HARRWITZ UND GOSSMANN)
1867.

INHALT.

RAPHAELS VERHAELTNISS ZUR ANTIKE.

gelesen am Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft.

Die archäologische Gesellschaft läfst grundsätzlich das bei Seite liegen, was nicht zum Alterthume in direkter Beziehung steht. Die italiänische Renaissance liegt aufserhalb des Kreises den sie sich gezogen hat. Wenn ich mir trotzdem erlaube von der italiänischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu reden, so möchte dies gerade am heutigen Tage entschuldbar erscheinen. Denn wie Rom und Winckelmann einen unzertrennlichen Begriff für uns bilden, so sind Rom und Raphael nicht minder unauflöslich verwachsen in einander für unser Gefühl. Und so soll Winckelmann selbst der Vermittler sein der die Erlaubnifs giebt um Roms willen hier von Raphael sprechen zu dürfen, über dessen Verhältnifs zur Antike ich meine Gedanken mitzutheilen versuche.

Eine hergebrachte Meinung läfst die überraschende Blüthe der italiänischen Malerei zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus einer plötzlichen Einwirkung der antiken Kunst auf die lebenden Talente entstehen welche unter Julius II. und Leo X. in Rom thätig waren. Die in gröfserem Maafse damals dort sich ansammelnden Werke der alten Kunst, verbunden mit dem Studium der Autoren, hätten den Malern die Augen geöffnet. Ohne diese fördernde Hülfe würde was unter den beiden Päbsten geschaffen worden ist, niemals geschaffen worden sein. Und um so einleuchtender erscheint dieser Procefs, als er, unserer Anschauung zufolge, aus der Natur der Dinge sich entwickelte.

Denn das Vortreffliche übt dadurch allein schon dafs es vorhanden ist und sichtbar dasteht, eine unwiderstehliche Wirkung aus. Keine schaffende Kraft entzieht sich dem Einflusse der stärkeren Kraft, selbst dann nicht wenn sie ihr absichtlich Widerstand leistete. Passavant glaubt deshalb den plötzlichen, aus sich selbst unerklärlich erscheinenden Fortschritt der sich in der Schule von Athen offenbart, ohne weiteres dem Einwirken der Antike auf Raphael zuschreiben zu dürfen. In Florenz standen die Reste des Alterthums sparsam damals zu Tage. Die Statuen des Gartens der Medici, an welchen Michelangelo noch gelernt, waren nach Vertreibung der Familie ver-

kauft und zerstreut worden. In Rom muste die glänzend beginnende Sammlung im Belvedere wie eine überweltliche, ungeahnte Schöpfung Raphael überkommen und seine Gedanken und Erinnerungen umformen.

So einleuchtend das nun aber auch erscheint, höchst seltsam dafs von einer derartigen Umgestaltung durch die Antike in Raphaels Arbeiten nichts nachgewiesen ist. Keine Spur bemerken wir bei ihm von dem was sich gerade in Rom wiederum, beim Einbruche einer späteren, moderneren Renaissance verfolgen läfst. Wir sehen mit Augen, wie gewaltsam im Jahrhundert Winckelmanns das Alterthum in die Anschauungen der Künstler eindringt. Wir vermögen die Werke, welche dieser Vermischung modernen und altgriechisch-römischen Wesens entsprangen, chemisch auf ihre Bestandtheile zurückzuführen. Wir wissen, wie Franzosen, Engländer, Deutsche: jede Nation in ihrer Weise sich die antiken Formen aneignete und reproducirte. Es wird uns diesen Gestalten gegenüber zu Muthe als hätten die alten Statuen mit der lebenden Generation zusammentreffend eine neue Schöpfung von Kunstidealen erzeugt, die halb todt halb lebendig, halb Marmor halb Fleisch, nicht recht gehen und stehen kann. Elegante Steifheit und Leerheit bei den gewöhnlicheren, Nachahmung äufserer Form aber selbst bei den besten Meistern erkennbar. Wo aber bei Raphael, bei Michelangelo, bei Lionardo ein Zug nur solcher Abhängigkeit und Nachahmung? Die Anfänge dieser Meister erkennen wir. Von wo sie ausgingen, wo sie sich anlehnten zuerst, worauf sie lossteuerten, zeigt sich deutlich oder läfst sich errathen. Wer aber vermöchte auch nur einen Blutstropfen antiker Kunst in dem vollen Leben ihrer Werke nachzuweisen?

Und dies am auffallendsten bei Raphael. Er hatte nichts in seiner Natur von dem einsam Abgeschlossenen Michelangelo's und Lionardo's, die Jahre lang an wenigen einzelnen Werken arbeitend nur die Natur vor Augen hatten. Nachahmnng und reichliche Production waren Raphaels Element von Anfang an. Eine Reihe seiner frühsten Arbeiten, welche das hiesige Museum besitzt, werden nur deshalb seiner Hand und nicht der Perugino's zugetheilt weil ein gewisser idealer Hauch, der sie wie ein leuchtender Glanz überschwebt, nur aus Raphaels Pinsel, meint man, geflossen sein könnte. Bekannt ist, wie er sodann in Lionardo's Manier verfiel, wie Fra Bartolommeo's verschwimmend blühende Farben ihn verlockten, wie

er das Christuskind der Jardinière nach dem der Madonna von Brügge des Michelangelo zeichnete und die Grablegung nach Mantegna componirte. Bei Disputa und Schule von Athen entdecken wir Anklänge an die Werke älterer florentinischer Meister, in einer Weise zuweilen, dafs sich eben nur sagen läfst, es erscheine unzweifelhaft Raphael müsse das und das gesehn, und es sich seinem Gedächtnisse eingeprägt haben; nirgends jedoch zeigt sich oder schimmert auch nur durch, was auf ein Festhaften antiker Motive in seiner Erinnerung oder gar auf bewustes Studium hindeutete. Noch mehr: an Stellen sogar wo ein solches Studium natürlich, man könnte sagen unumgänglich gewesen wäre unsern heutigen Begriffen nach, vermissen wir es. Bekannt sind die Statuen des Apoll und der Minerva in den Nischen des Tempels welcher den Hintergrund der Schule von Athen bildet. So wenig sind beide antik gehalten dafs Passavant für den Apoll sogar eine Nachahmung des heute im Louvre befindlichen Sklaven des Michelangelo annahm. Dies freilich ein Irrthum, denn es wäre beim Apoll am ehesten vielleicht an die Reminiscenz einer alten Statue zu denken.

Nichts destoweniger würde Passavant zufolge, ohne die Antike die Schule von Athen gar nicht zur Entstehung gekommen sein. In der französischen Ausgabe seines Buches, die er als eigene Umarbeitung bezeichnet, lesen wir in Betreff ihrer: 'Die Studien der Antike, welche Raphael für seine Fresken machen muste, hatten am meisten dazu beigetragen, ihm die Schönheit der griechischen Kunst aufgehn zu lassen'. Was Passavant damit im Sinne hat, ist hier nicht ganz klar, denn in der Folge erst lesen wir weiter bei ihm: 'Die Schule von Athen zeigt in ihrer handelnden Beweglichkeit die volle Freiheit künstlerischen Ausdruckes, ein um so wunderbareres Phänomen, als die antiken Werke die Raphael benutzen konnte, das heifst die Sculpturen, ihm hierfür nicht das mindeste zu gewähren im Stande waren'. Mit Sculptur bezeichnet Passavant hier, wie er selbst sagt, die Werke der antiken Kunst überhaupt. Geschnittene Steine, Vasengemälde, Ueberreste von Malerei und dergleichen werden nicht etwa im Stillen ausgenommen. Was bleibt da noch übrig? Das einzig, dafs Raphael seine schöpferische Begeisterung an den Schriftstellern entzündet hätte. Passavant erzählt dann auch von tiefen Studien der Philosophie, des inneren Lebens, der ganzen Anschauungsweise des Alterthumes,

welche Raphael unter dem Beirathe der vorzüglichsten, damals in Rom lebenden Gelehrten vorgenommen hätte.

Ueberliefert findet sich jedoch nichts von solchen Studien. Meiner Ansicht nach, welche ich andernorts zu begründen versucht habe, ist die moderne Deutung der Schule von Athen als einer Darstellung der griechischen Philosophie in ihren vorzüglichsten Vertretern unrichtig, vielmehr zu dem zurückzukehren was Vasari als ihren Inhalt bezeichnet, und was im 15. und 17. Jahrhundert widerspruchslos recipirt worden war. Raphaels griechische Gelehrsamkeit wäre damit freilich beseitigt. Allein nehmen wir an, die moderne Auslegung der Schule von Athen sei eine bewiesene Sache und Raphaels zum Zweck ihrer Darstellung erworbene Kenntnifs des Alterthums eben so feststehend: wie höchst seltsam, ja geradezu unerklärlich dann, dafs das Gemälde selbst auch nicht eine Spur dieser Versenkung in das antike Leben aufweist.

Und so beschränkt sich denn Rumohr, der einzige bisjetzt, der Raphaels Thätigkeit durchaus übersehn und aus sich selbst beurtheilt hat, darauf, ein Gefühl für Harmonie in den einzelnen Gestalten als das Ergebnifs einer Einwirkung der Antike auf Raphael zu constatiren. Diesen Vortheil habe bereits Perugino ihr entnommen und auf seinen grofsen Schüler verpflanzt. Weniger konnte kaum gesagt werden. Und dies wenige noch läfst sich beschränken. Denn es rundete Perugino allerdings die Figuren voller und harmonischer als seine Vorgänger, gab ihnen auch einzeln mehr hervortretende Geltung wo die Andern mit grofsen Massen operirten, allein es bedurfte zu diesem Fortschritte nur des Einflusses der Sculptur überhaupt, nicht nothwendiger Weise aber der antiken. Dem Alterthume soll hier nichts von seinem Ruhme genommen werden. Die Bildung der Jahrhunderte von denen ich rede beruht auf ihm. Auch auf die Malerei hat es eingewirkt, insofern als keine Kunst abgetrennt von dem allgemeinen Gange der geistigen Entwicklung betrachtet werden kann. Worum es sich hier aber handelt, ist ein plötzlicher, in wunderbarer Weise fördernder Einflufs der antiken Kunst, der sich zu Rom unter dem Pontificate Julius des Zweiten vollzogen haben soll, und dem wir die Blüthe der italiänischen Malerei zu verdanken hätten.

Solche Annahmen haben etwas verlockendes. Man stellt culturgeschichtliche Epochen gern als mit einem Schlage eintretend hin. In der Nähe besehen, gestalten sich solche Umwandlungen langsamer.

Die Blüthe der italiänischen Kunst im 16. Jahrhundert entwuchs allmählich und sicher dem Boden den die vorangegangenen Zeiten und Meister vorbereitet. Die Werke antiker Sculptur welche Raphael 1508 in Rom traf waren nicht sehr zahlreich. Man betrachtete sie weder der Technik, noch der Idee nach als unübertrefflich oder unerreichbar. An griechischen Werken besaſs man wohl überhaupt nichts; an Vasen, Bronzen und Steinen keine überraschenden Sammlungen. Dagegen blühte rings um Raphael, in Rom sowohl als in Florenz, die lebendige florentinische Kunst, in einer durch zwei Jahrhunderte fortlaufenden, Künstlern wie Publikum vertrauten Entwicklung und in ausgedehnter, kräftiger, momentaner Thätigkeit. Raphaels Phantasie, in Florenz mit Anschauungen reichlich ausgefüllt, stieſs auch in Rom, man könnte sagen wohin er blickte, auf Werke ihm bekannter Meister. Alle die groſsen Florentiner hatten in Rom gearbeitet. Ihre Werke und die Natur hatte Raphael sich anzueignen gesucht, sie bildeten die Grundlage seiner Anschauungen. Die antiken Sculpturen, mochten sie ihn noch sosehr mit Staunen erfüllen, paſsten nicht in den Kreis seiner Ideen und vermochten sich beim unbewuſst combinirenden Schaffen seiner Phantasie nicht unter das Altbekannte einzudrängen. Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Perugino, Lionardo, Michelangelo standen da als die Meister, deren frische Arbeiten zur Nacheifrung anspornten. Ihre Wege schlug Raphael ein und erreichte auf ihnen was er in seinen ersten Jahren Groſses in Rom zu Stande gebracht hat.

Indessen stellt sich dies nun auch als das wirkliche Verhältniſs dar und muſs die Zauberei der Antike als eine kunsthistorische Mythe betrachtet werden: fremd blieben die Werke des Alterthums Raphael nicht, und auch einfluſslos auf seine Entwicklung sind sie nicht geblieben. Gerade bei Raphael (während Lionardo wenig Anhaltspunkte gewährt, Michelangelo aber in späteren Jahren erst antike Motive selbständig vernutzte wo er sie gebrauchen konnte) läſst ein Contact sich nachweisen und ein ihm entspringendes Ergebniſs sich mehr als vermuthen. Raphael nahm die antike Welt in sich auf. Nur anders fassen müssen wir die Formel, der Zeit nach sowohl, als auch der Art und Weise nach: wie diese Berührung eintrat.

Raphaels künstlerische Wandlungen sind bekannt. Man glaubte bisher als letzten groſsen Umschwung seines Geistes jenen Fortschritt annehmen zu müssen der sich in der Schule von Athen zeigt. Mit

ihr nimmt er die gewaltige Maniera an, die als das Merkmal seiner römischen Wirksamkeit im Ganzen betrachtet wird. Zwar bleibt Raphael auch innerhalb ihrer nicht derselbe. Theilweise vervollkomnet er sich, theilweise aber auch läfst er eine gewisse Lässigkeit eintreten in späterer Zeit. Gerade im Begriff, diesen Fehler durch ein ungemeines Werk, die Transfiguration, wieder gut zu machen, so stellt Vasari die Dinge dar, stirbt er mitten in der Arbeit. Rumohr scheint Raphaels wahre Blüthe unter Julius den Zweiten zu verlegen. Ich bin dieser Meinung nicht. Jedenfalls aber mufs Raphaels römische Thätigkeit in zwei Hälften getheilt werden die mit der Regierungszeit der beiden Päbste etwa zusammenfallen. Und als Beginn der zweiten Hälfte nehme ich die Zeit an, wo die Antike auf ihn zu wirken beginnt.

Als er 1508 nach Rom kam, 25jährig, stand er unter dem Einflusse der Lehren Lionardo's. Zeugnifs hierfür legt seine erste römische Arbeit ab, die anfängliche, frühste Skizze zum Parnafs, in einem Stiche Marc Antons uns bewahrt geblieben.

Vergleichen wir dieses Blatt mit dem ausgeführten Gemälde, so möchte man kaum denselben Meister für beide Compositionen annehmen. Eine Anzahl wenig belebter, meistens silhouettenartig im Profil genommener Gestalten erblicken wir, ziemlich unverbunden vor und nebeneinande raufgestellt. Hier und da ein schüchterner Versuch Verkürzungen anzubringen. Dünne Gewänder, welche viel Nacktes frei lassen, glatt aufliegend auf den Muskelflächen, zurückweichend um die Umrisse, und in den Tiefen dicht und fein gefältelt. So hatte Lionardo die Gewandung vorgeschrieben. Die Antike könnte ihn auf dieses Princip (das nur in seinen Aussprüchen übrigens und weniger in seinen Werken auf uns gekommen ist) geleitet haben. Auch Michelangelo kam in späteren Zeiten auf Aehnliches. Raphaels Parnafs enthält in dieser ersten Fassung dadurch ein fast antik basreliefartiges Ansehn, und man dürfte hier bereits an direkten Einflufs der römischen neuen Umgebung denken. Es erinnert sogar der hier die Leier spielende Apoll an den Apoll eines pompejanischen Wandgemäldes, welches in Panofka's Programm des Winckelmannsfestes heute vor 20 Jahren für Apoll und Thyia erklärt worden ist. Darauf hin liefse sich annehmen, es sei Raphael vielleicht auf einem geschnittenen Steine ein ähnliches Motiv zu Gesichte gekommen.

Hätten wir jedoch in dieser frühsten Skizze des Parnafs wirk-

lich eine Frucht unmittelbarer Einwirkung der Antike auf Raphael vor uns, so wäre doch nur die Schnelligkeit erstaunlich mit der er diese Richtung sogleich wieder verlassen und das alte Gleis aufgesucht hat.

So weit ich mir den Verlauf der Dinge klar zu machen im Stande bin, liefs es Raphael bei dieser ersten Skizze des Parnafs vorerst bewenden und ging zur Composition der Disputa über, deren allererster Entwurf wohl ziemlich in demselben Geiste gehalten war. Er stellt sich dar in einem jetzt in Frankfurt befindlichen, den unteren Theil der linken Hälfte des Gemäldes und zwar in nackten Gestalten zeigenden Blatte. Raphael hatte die Skizze mithin bereits zur Ausführung bestimmt und Aktstudien dafür angefangen. Die Magerkeit, die profilartige Aufstellung, und etwas Steifes, Aengstliches in den Figuren läfst hier durchaus die Hand wiedererkennen, welche die Gestalten des Parnasses zusammenstellte. Eine Umgestaltung der ganzen Composition deutet eine jetzt in Wien befindliche Zeichnung an: derselbe Theil des Gemäldes, in bekleideten Gestalten aber. Die Gewandung steht hier zwar hoch über der des Parnafs, immer aber sind die Figuren noch zu keiner ächten Freiheit in der Bewegung gelangt. Sehr bedeutend ist der Unterschied verglichen mit der Freske selbst. So durchgreifend sogar, und völlig andere Principien verrathend, dafs ich diese letzte Umgestaltung des Werkes nur dem Einflusse des Michelangelo zuschreiben kann, und mich der Annahme zuneige, Raphael sei sogar vor der letzten Ausführung der Disputa bereits in der Sistinischen Kapelle gewesen wo Michelangelo arbeitete.

Es war nicht nöthig dafs Michelangelo schon irgend etwas vollendet hatte damals. Raphael braucht nur seine Cartons oder Entwürfe gesehn zu haben. Für einen Genius wie ihn genügte ein Blick um zu begreifen worauf es ankomme. Bramante, erzählt Vasari, liefs ihn heimlich in die Kapelle ein. Ist auch der Zusatz falsch, es habe dieser Einbruch stattgefunden während Michelangelo auf der Flucht abwesend von Rom gewesen sei, so nimmt das doch der Sache selbst nichts an ihrer Glaublichkeit. Man müfste, fehlte diese Ueberlieferung, etwas Aehnliches als Hypothese aufstellen.

Denn es erscheint mir unstatthaft, da der Zusammenhang mit Michelangelo ein unabweislicher ist, Raphaels plötzliches Uebergehen zu ganz anderen Formen einzig aus einem inneren Aufschwunge seiner Natur zu erklären. Es handelt sich um ganz bestimmte Dinge.

Um eine neue, grofsartigere Art Gestalten aufzufassen und Gewänder um sie zu legen. Raphael mufs etwas vor Augen gehabt haben, etwas Neues das Neues in ihm erzeugte. Und nicht wir heute sind die ersten die diesen Aufschwung und die Nachahmung des Michelangelo als Ursache erkennen. Bekannt ist was Julius der Zweite zu Sebastian del Piombo sagte: Raphael habe, nachdem er die Werke des Michelangelo gesehn, sofort die Manier des Perugino verlassen und ihn nachgeahmt.

Ich übergehe was ich über diese Dinge andernorts bereits bemerkt habe, führe hier jedoch etwas bisher unerwähntes an: eine kleine Bestätigung dafs Raphael vor Conception der Schule von Athen wenigstens in der Sistinischen Kapelle gewesen ist. Nicht Michelangelo's Werke nämlich fand er allein dort, sondern auch die grofse Reihe historischer Gemälde welche zwanzig Jahre früher die vornehmsten Meister der Zeit ausgeführt und die, eins ans andre stofsend, einen weiten Kranz bilden. Nun erinnert sich wohl ein Jeder der die Schule von Athen kennt, des die Treppe hinaneilenden, uns den Rücken zuwendenden Jünglings, der mit beiden Händen nach dem auf den Stufen liegenden Diogenes deutet. Wohl, diese Gestalt finden wir auf dem Gemälde Botticelli's in der Sistina, das die Schicksale Mosis darstellt, so genau wieder, dafs die Annahme einer Entlehnung hier kaum abzuweisen ist. Vasari zufolge ist die Schule von Athen das erste römische Werk Raphaels. Einstimmig pflegt man jedoch heute die Disputa als das frühere anzunehmen. Ich mufs gestehn, dafs ich, obgleich ich bisher dieser Meinung selbst zustimmte, Vasari's Angabe dennoch für die richtigere zu halten anfange. Wahrscheinlich wurde die Schule von Athen erst nach jenem Besuche Raphaels in der Sistina concipirt und ging sogleich aus dem Vollen der neuerworbenen Anschauungen hervor; während bei Parnafs und Disputa ältere Compositionen vorlagen, welche zwar umgestaltet wurden, immer aber von der alten Unfreiheit nicht ganz erlöst werden konnten.

Raphael arbeitete nachgehends in diesem Sinne nicht weiter. Als eine neue Erweiterung seiner Macht tritt jetzt ein was man aus einer Berührung mit venetianischer Malerei hat erklären wollen: sein Colorit nimmt Gluth und Tiefe an. In den ferneren Compositionen der Vaticanischen Gemächer beginnt die seltsame Vermischung realer, fast genrehaft moderner Elemente mit idealen Gruppen und

Gestalten dicht daneben. Die Vertreibung Attila's und der Sturz des Heliodor zeigen diese Manier am prägnantesten. Die Päbste kommen da mit ihren Leuten so leibhaftig alltäglich von links angeritten, als wäre was auf der andern Seite und in der Luft geschieht, nur eine tragische Scene die Schauspieler aufführen. Die Messe von Bolsena offenbart diese Neigung zum Realismus dann in vollster und herrlichster Gestalt. Zu jener Zeit entsteht die Madonna von Fuligno, das Frauenportrait mit 1512 das man dem Giorgione selber hat zuschreiben wollen, und andere Werke die in ihrer Farbenblüthe und Natürlichkeit zu Raphaels entzückendsten Arbeiten gehören.

So etwa stand es mit ihm um 1513 und 14. Wohin wendet er sich nun? Für seinen Ruhm scheint er Alles gethan zu haben bereits, nur Eines nicht: Werke fehlten noch die den rauheren Accent männlicher Selbstständigkeit trugen der aus Michelangelo's Gestalten herausklang. Warum fehlen solche Werke? Und hier nun zeigt sich daſs Raphael alles dies gethan ehe er sein dreissigstes Jahr vollendete.

Dieses Jahres bedarf es aber, ehe gewisse Dinge im Menschen zur Reife gelangen. In der Mitte unseres Lebens, vom 30sten zum 35sten Jahre etwa, ändert sich die menschliche Natur durchaus. In jener ersten Hälfte giebt man unbekümmert seine Kräfte aus, sucht sie eben so unbekümmert, gleichviel woher, neu zu ersetzen, und wendet sich, ohne daſs von Inconsequenz gesprochen werden dürfte, vom Einen zum Andern. Dieses Schwanken findet ein Ende in der zweiten Lebenshälfte. Man überschlägt sein Vermögen, zieht sich ihm gemäſs eine für die Zukunft innezuhaltende Linie und weist fremden Einfluſs von sich. Bei gewöhnlichen Geistern äuſsert sich dieses Ueberschreiten der Mitte nicht selten durch einen gewissen Quietismus, Pedanterie und Abweisen neuer Gedanken, bei produktiven Naturen dagegen, und zwar am glänzendsten bei Künstlern, zeigen die Werke der früheren und späteren Periode so verschiedene Eigenschaften daſs sie sich aufs schärfste scheiden lassen. Byron spricht aus, man könne mit einem Manne unter 30 keinen Umgang haben, Lessing beansprucht dieses Alter für den als erste Bedingung der eine Tragödie schreiben wolle: keine Geringschätzung liegt in diesen Aeuſserungen, sondern nur eine petitio die wir vor der Mitte unserer Existenz nicht zu erfüllen vermögen: im Leben das zu zeigen was wir im höchsten Sinne Charakter, und im Schaffen das was wir

Styl nennen. Goethe hat in seinem Werther und in seinem eigenen Leben während er am Werther schrieb Charakter genug, Raphael in seiner Schule von Athen Styl genug gezeigt, beide noch weit entfernt von 30 Jahren. Es ist nicht das was ich meine. Denn beide erlangten später doch erst die Stätigkeit und die bewuste Beherrschung ihrer Mittel, deren Besitz und Anwendung ich mit Charakter und Styl hier hauptsächlich andeuten will.

In die Zeit nun, zu der dieser Uebertritt Raphaels in die zweite Lebenshälfte geschehn sein kann, fällt die sichtbare Einwirkung der alten Kunst auf die seinige.

Um 1512 malte er in der Farnesina den unter dem Namen Galatea bekannten Triumphzug der Amphitrite, eine bis ins Genaue zutreffende Illustration des Einganges des Psychemärchens bei Apulejus. Verglichen mit seinen früheren, auch noch den gleichzeitigen Arbeiten, erscheint diese Freske wie das Werk eines antiken Malers. Das colossal wirkende Alleinstehn der Figuren, alle soviel als möglich in den Vordergrund gebracht, das Bedecken der ganzen Bildfläche womöglich, das steile Aufsteigen des Grundes daſs die Gestalten sich ebensosehr übereinander als hintereinander zeigen: all dies deutet an daſs Raphael für seine Composition die Art und Weise der Alten studirt nnd nachgeahmt habe.

Rumohr tadelt die grellen Fleischtöne des Gemäldes. Mir scheinen sie, und sie muſsten ihrer Zeit noch viel greller wirken, weder einem Fehler des Meisters noch der Rohheit eines ausführenden Schülers, auch nicht dem Umstande beizumessen, daſs sie beim Putzen des Bildes erst späterhin zum Vorschein gekommen. Vielmehr, Raphael scheint erkannt zu haben daſs die Alten durch entschieden, aber wohlabgewogen nebeneinander gesetzte scharfe Farben, glückliche Effekte erzielten. Und ich frage, wer, selbst wenn er in jenen Tadel, der in der Folge auch auf die späteren Deckengemälde der Farnesina ausgedehnt worden ist, einstimmte, hätte ein anderes Gefühl aus dem Gartenhause Chigi's mitgenommen, als den Eindruck der festlichsten, frischesten und passendsten Ausschmückung angenehmer Räumlichkeiten?

Und gerade die sechs Jahre welche zwischen der Galatea und der Vollendung der übrigen Wandgemälde der Farnesina mitten inne liegen, zeigen daſs Raphael hier nach Principien verfuhr. Nicht anders behandelt er jetzt die Fortsetzung seiner Malereien im Va-

tikan. Die Gestalten zeigen sich rauher, schärfer, jede scheint gröfseren Spielraum zu bedürfen, die Umrisse treten mehr hervor, die Farbe mehr zurück. Am stärksten aber bezeugen die Sistinischen Teppiche den Umschwung in Raphaels Anschauungen. Vollkommen beherrscht er seine Mittel hier, und leistet aus bewuster Kraft das Grofsartigste, das ihn mit Michelangelo nun auf gleiche Höhe stellt.

Die fertige Ausführung seiner Conceptionen kann er hier um so sicherer Andern überlassen jetzt, als er im Carton bereits die Idee ganz zur Erscheinung bringt. Dafs er die Farben deshalb aber nicht zu gebrauchen verlernte, zeigen die Madonna della Sedia oder die Dresdner. Nur schärfer unterschied er die Fälle wo und wie das Colorit zur Anwendung kommen müsse. Bei den Teppichen stand es sogar im Wege, bei den Fresken empfahl sich die gröfste Einfachheit. Man vergleiche Disputa und Schule von Athen mit der Predigt des Paulus, der Heilung des Lahmen oder mit dem Burgbrande: wie einfache Quartette stehen sie umfangreichen, bis ins feinste nüancirten Symphonien gegenüber. Diese reizender, verführerischer, erschöpfender; jene gröfser, gewaltiger, ruhiger. Derselbe Unterschied, wenn wir die Deckengemälde der Camera della Segnatura mit denen der Loggia in der Farnesina vergleichen. Jene machen einen mehr miniaturartigen Eindruck; während die Götter hier so grofs und lebendig in den blitzblauen Himmel hineinragen! Dort bewundert man die Kunst, hier wird man mit fortgerissen. Denken mufs ich hier, wie die Freunde Chigi's, unter diesem Zelte tafelnd, sich mit zu den Wolken aufgetragen fühlten auf denen sie über sich die Olympische Gesellschaft so sicher gelagert sahn.

In welchem Maafse aber nun ist der Umschwung in Raphaels Natur hier dem Miteingreifen der Antike zuzuschreiben? Dafs er um der Galatea willen die alte Kunst studirt habe, war eine blofse Annahme, und sie bewiese, selbst wenn wir sie zugeben, nur seinen praktischen Sinn für den einzelnen Fall. Jene Beobachtungen über die Wirkung der Farben, und, mehr noch, seine Umkehr zum Einfachen, Grofsen: beides konnte jetzt seinem eignen Geiste allein entfliessen. Nicht umsonst hatte Raphael alle Eindrücke in sich aufgenommen: die Zeit war eingetreten, aus dieser Verwirrung als ein ganzer Genius hervorzugehn. Nichts anderes war geschehen auch. Und deshalb, wenn ich von dem Einflufse der Antike rede, als dem letzten was Raphael Fremdes in sich aufnahm, so kann nur von

Vermuthungen die Rede sein denen die Wahrscheinlichkeit nicht ganz abgeht. Was uns zu Hülfe kommt aber bei dem was ich als eine Art von Beweisführung dafür geben darf, sind Raphaels äufsere Verhältnisse.

Bramante wollte ihn zu seinem Nachfolger im Bauwesen des Sanct Peter machen. Ein gründliches Studium der antiken Architektur, damals die hergebrachte Vorschule, war nothwendig. Um 1512 mag hier ein ernsthafterer Anfang gemacht worden sein. Bald genug geht Bramante mit Tode ab und Raphael erhält einen Theil seiner Stellung. Nicht lange und er ist der Mann ohne dessen Bewilligung kein Stück antiken Marmors in Rom vernutzt werden darf. Raphael lebt sich ganz ein in die antike Stadt wie sie einst dastand. Er studirt, wie er selbst von sich sagt, die Autoren dafür. Fabius Calvi wohnt in seinem Hause um den Vitruv zu übersetzen. Raphael selbst verfasst den berühmten Bericht über die Aufnahme des alten Roms, den man ohne eine Spur von Berechtigung der vorzüglichen Mitarbeiterschaft des Grafen Castiglione zugeschrieben hat. Warum soll ein fertiger Mann wie Raphael bei so ernstem Angriff wichtiger Dinge nicht selbst die Fähigkeit erwerben so zu schreiben? Statt dieses ehrenvolle Zeugnifs geistiger Reife ihm zu entreifsen, wollen wir darin lieber ein Denkmal der Höhe sehen zu der er sich emporgearbeitet.

Unmöglich konnten diese Studien sich doch nur auf Architektur erstrecken. Raphael, lesen wir bei Vasari, hatte durch ganz Italien bis Griechenland seine Leute die die Ueberreste der antiken Werke für ihn zeichneten. Raphael, wenn er sich so in das Alterthum vertiefte, mufste es jetzt ganz zu umfassen suchen.

Ich will nicht als Beweis hierfür anführen was sich in unbedeutenderen Merkmalen etwa zusammenbringen liefse. So die die Antike copirenden oder in ihrem Sinne gezeichneten Blätter mit Satyrn, Faunen, Amoren und dergl., zumeist in Stichen Marc Antons auf uns gekommen. Antike Gegenstände mufsten sich Raphael wie Andern aufdrängen in Rom, und er skizzirte sie ohne weitere Consequenzen. Aus seiner frühsten Zeit schon haben wir das Blatt mit den Grazien der Bibliothek von Siena.

Von gröfserem Belange schon wären die Schüsseln für Chigi, die Grottesken der Loggien, des Badezimmers des Cardinal Bibbiena, der palatinischen Villa und der Magliana. Man könnte hier sagen,

die Laune der Auftraggeber habe das hervorgerufen: aber auch dagegen: Raphael würde nichts angenommen haben was ihm nicht zu Sinne gewesen.

Ein Zufall ferner könnte genannt werden, dafs ein heute in der Gartenfaçade der Villa Medici eingemauertes Basrelief das Motiv des Opfers von Lystra enthält. Auch Michelangelo, wenn er, wie behauptet wird, seine Judith dem unter dem Namen Siegelring des Michelangelo bekannten Steine entnahm, that dies, ohne dafs man sagen könnte er habe die Antike dafür studirt.

Ganz freiwillig jedoch erscheint Raphaels Eingehn auf die antike Kunst bei einer Composition die er ohne Auftrag und ohne anderen Beweggrund als die eigne Anmuthung auf die Wand seines Gartenhauses malte: die Vermählung Alexanders mit Roxane.

Betrachten wir die herrliche dafür entworfene Zeichnung der Albertinischen Sammlung, welche die Scene in nackten Figuren darstellt. So antik sind diese Gestalten gedacht als hätte sie ein griechischer Meister hingestellt. Und hier wissen wir zudem: Raphael wollte in griechischem Geiste arbeiten. Sein Werk ist der Versuch das von Lucian beschriebene Gemälde wiederzuerschaffen. Und dafs ihm dies so glücklich gelang, darf wohl zu der bestimmten Folgerung ausgebeutet werden: es müsse die classische Ruhe und die Grofsartigkeit der Arbeiten seines reiferen Alters auf das der Antike zugewandte Studium zum Theil mit zurückgeführt werden.

Hierfür nun einen letzten Beweis auf den ich vor Kurzem zufällig aufmerksam geworden bin.

Die französische Regierung hat die Trajanssäule formen lassen und es sind aus der langen Reihe der Ausgüsse zwei in das hiesige neue Museum gekommen. Eins dieser Basreliefs giebt einen Kampf zu Wasser und zu Lande. Der Grund ist der Länge nach getheilt: in dem an den vorderen Rand stofsenden bewegten Gewässer sehen wir Bewaffnete zu Fufse und zu Pferde, schwimmend, versinkend oder sich rettend umherarbeiten.

Denselben Anblick bietet Raphaels Constantinschlacht. Wobei zu bemerken dafs Passavant zufolge die erste Skizze dieser Composition gleichfalls eine mehr querdurchlaufende Scheidung in Land und Wasser zeigt, während auf dem Gemälde der Flufs soweit er sichtbar ist, wie ein Dreieck von rechts her in das Gemälde einstöfst. Hier nun sehen wir den unterliegenden Kaiser zu Pferde rückwärts

in den Wellen versinkend. In höchst genialer Weise ist diese Figur. Rofs und Reiter, aus zwei Figuren des römischen Basreliefs, die einander dicht gegenüber eigentlich dasselbe Motiv zeigen, zusammengesetzt. Raphael mufs sie vor Augen gehabt haben.

Auffallend auch was Passavant von einigen Pferdeköpfen der angeführten Skizze sagt: sie erschienen als so entschiedene Copien griechischer Vorbilder, dafs anzunehmen sei Raphael habe gerade damals dergleichen empfangen und angewandt.

Und so: bei Raphaels vielleicht letzter Arbeit die deutlichste Benutzung antiker Werke.

Ich schliefse hier ab. Genauere Ausführung der von mir entwickelten Gedanken würde ohne Zweifel möglich sein, langte das dafür in Berlin zugängliche Material aus. Wie Raphael's Verhältnifs zur Kunst des Alterthumes zu fassen wäre, erlaube ich mir noch einmal kurz zu wiederholen: Direct fördernder, sich plötzlich aufdrängender Einflufs der Antike ist weder bei ihm noch bei den andern hervorragenden Meistern der italiänischen Blüthezeit bemerklich. Wohl aber bei Raphael in reiferen Jahren freiwilliges Eingehn. Von einem Zufall dürfen wir im Hinblick auf seine so höchst normale Natur hier kaum reden; dafs wir ihn in dem Momente wo die männliche Selbständigkeit durchbricht, in Contact mit der Antike gewahren, scheint auf ein Gesetz hinzudeuten.

Gœthe und Schiller hätten von Anfang an die Antike, hier natürlich mufs zunächst von Litteratur die Rede sein, sich aneignen können wenn sie gewollt. Alle Wege dahin standen ihnen offen. Dennoch, jedem von beiden in seiner Weise, tritt sie erst dann in sichtbarem Einflusse nahe, als einer wie der andere, an einem bestimmten Abschnitte der Entwicklung angelangt, durchaus geeignet dafür erscheint diesen gröfsten aller Eindrücke als letzten und bleibenden auf sich wirken zu lassen. Fast erscheint es, als sei die edle Ruhe und die Gemessenheit des antiken Geistes in jüngeren Jahren nicht so haftbar; als bedürfe es des Entgegenkommens der Erfahrung, als sei dies höchste Product der menschlichen Cultur von vornherein dazu bestimmt, den letzten Platz in der Reihe erziehender Eindrücke einzunehmen, dann aber zugleich auch dazu ausersehen, in seinem Einflusse zu verharren und Allem was fernerhin zur Entstehung kommt, einen unauslöschlichen Stempel aufzudrücken.

WEITERE BEMERKUNGEN ZUM VORHERGEHENDEN.

Soll eine auf vernünftige Kritik gegründete Untersuchung der frühsten römischen Thätigkeit Raphaels an Stelle der bisherigen Betrachtungsweise treten, so mufs damit begonnen werden den Standpunkt zu erkennen auf dem wir stehn.

Man hat sich bisjetzt begnügt, Raphaels Fresken wie sie im Vatican stehn, ästhetisch zuf sich wirken zu lassen.

Man hat das was von Passavant als Resultat dieser Wirkung auf sich und seinen Kreis ausgesprochen worden ist, deshalb weil es zwanzig bis dreifsig Jahre lang unangefochten blieb, als ausgemacht richtig acceptirt.

Dies umsomehr, als alles was nach Passavant über diese Werke geschrieben worden ist, seine Darstellung zum Ausgangspunkte genommen hat.

Sosehr hat man sich in diese Art die Dinge zu behandeln eingewöhnt, dafs ein Versuch, sie anders aufzufassen, von vornherein etwa als das Gelüsten eines Revolutionärs, welcher legitimes Recht antastet, erscheinen möchte.

Nirgends findet sich auch nur die Neigung, den von Passavant und seinen Anhängern aufgestellten Satz: Vasari's Erklärung der Schule von Athen und Disputa sei verwirrt und unbrauchbar, zu beweisen, oder auch nur: diese Verwirrung als solche darzulegen. Vasari ist verurtheilt worden, ohne Procefs und ohne Akten, durch eine blofse Anklage, gegen die Niemand in seinem Namen appellirt hat. Und sosehr ist dies Urtheil gleichfalls in den Zustand ausgemachter Wahrheit hineingerostet, dafs ein Drehen daran, oder nur der Wunsch einer Untersuchung als ein bedenkliches Gelüsten, die Absicht jedoch, Vasari vielleicht sogar vertheidigen zu wollen, als eine gar nicht zu duldende angesehn wird. Niemals ist man bei der Frage über die Priorität der Schule von Athen oder Disputa mit derjenigen Beachtung aller Umstände zu Werke gegangen, ohne die heute derartige Untersuchungen nirgends sonst als genügend angesehn werden.

Ich erinnere an Ilias und Odyssee. Bis zu einer gewissen Zeit hatte man nur die beiden Werke als Ganzes vor Augen. Nun fing man an Theile zu scheiden, dann grammatische Untersuchungen an-

zustellen und so weiter bis auf die Studien der neusten Zeit. Angenommen nun, es tauchten frühere Formen dieser Gedichte auf, die das gegenseitige Verhältnifs sowohl als die allmählige Entstehung in ganz anderer Weise noch erhellten als es die mühsamen, dieser Hülfe noch entbehrenden Forschungen der heutigen Gelehrten im Stande sind: würde man denjenigen die immer nur die beiden fertigen Werke im Auge halten und all diesen Zuwachs ignoriren wollten, ihren Standpunkt überhaupt als einen möglichen concediren? Ja, wenn sie bewiesen es sei all dieses neue Material schlecht benutzt worden. Oder wenn sie darlegten, es ergäben sich bei richtigerer Benutzung dieses neuen Materials doch nur genau dieselben Resultate die man aus der Betrachtung der Gedichte an sich und allein zu gewinnen im Stande sei. Führten sie den Beweis wirklich, so möchte ihnen erlaubt sein, das neue Material unberücksichtigt zu lassen. Unter andern Bedingungen aber nicht. In einem solchen Stande der Kindheit jedoch befindet sich die moderne Kunstwissenschaft, dafs man das erste Erfordernifs fruchtbarer Kritik: Sammlung und Vergleichung des gesammten Materials, Anfangs gar nicht ins Auge gefafst, dann aber in einer Weise abgewiesen hat, als könne auf diesem Gebiete von methodischer Behandlung überhaupt nicht die Rede sein.

Allerdings ist es störend, bei längst für sicher angesehenem Eigenthum plötzlich den Titel des Besitzes nachweisen zu sollen.

Wer seine Freude bisher daran gehabt hat, über die Bedeutung und Benamsung der einzelnen Figuren in Schule von Athen und Disputa innerhalb der Geschichte der griechischen Philosophie und in der Kirchengeschichte Studien zu machen, wird sich nicht gern herbeilassen, nachträglich auf die Frage einzugehn: ob zu solchen Untersuchungen überhaupt hier Veranlassung vorliege. Auch mag er sich im Rechte glauben, diejenigen, die vor allem jetzt darauf dringen diese Frage zuerst zu lösen und zwar methodisch zu lösen, für Feinde zu halten, denen es nur darum zu thun sei in ein altes wohlberechtigtes Studium unnützen Zweifel und Beunruhigung hineinzutragen. Auch mufs das als sehr natürlich angesehn werden, dafs aus dieser Unlust die Lust entspringt, sich auf nichts einzulassen und ruhig beim Alten stehn zu bleiben. Allein ich möchte selbst denen die auf diese Seite treten den Vorschlag machen, in der Stille die Sache zu prüfen und ihrerseits das Material der Handzeichnungen theils vorerst herbeischaffen zu helfen, theils selbst zu

vergleichen, zu dem einen Endzwecke natürlich nur, die von mir eingeführten Neuerungen zurückzuweisen. Eine Darstellung der Geschichte der griechischen Philosophie aus der Schule von Athen herauszudeuten, ist ja als möglich bereits gezeigt worden; die Literatur des 16. Jahrhunderts in ihren handschriftlichen Denkmälern ist nach manchen Richtungen noch so wenig bekannt, ja das davon Gedruckte oft noch so reich an ungeahnter Ausbeute, dafs es sich der Mühe lohnte auf neue Daten Jagd zu machen. Die Behauptung, Vasari sei unzurechnungsfähig diesem Gemälde gegenüber, liefse sich vielleicht ja durchführen, sowie der Beweis schaffen, dafs die von mir ausgehende Benutzung der Skizzen und Studien für die Umdatirung der Gemälde eine unrichtige sei und bei anderer Betrachtung ganz andere Resultate hervortreten würden. Warum bei einer so wichtigen Frage sich der Mühe methodischer Untersuchung entziehen wollen?

Die Methode aber nach welcher hier verfahren werden mufs, ist weder eine neue noch eine bisher unangewandte; sie besteht in der bei wissenschaftlichen Dingen heute allgemein gebräuchlichen scharfen Behandlung des Materials.

Bei Vasari würde demnach das nächstliegende sein, dafs man seine Beschreibung der Gemälde sprachlich untersuchte, sie darauf mit den Werken vergliche, und endlich, je nach erlangter Ueberzeugung, darlegte warum sie zutreffend sei oder warum sie Unmögliches enthalte.

Für die Priorität der Gemälde untereinander müsten alle Skizzen unter sich und mit den Werken verglichen werden. Etwanige Aehnlichkeiten mit Arbeiten anderer Künstler wären zu constatiren. Zu entscheiden endlich bei einzelnen Figuren, in welchem Verhältnisse successiver Entstehung sie zu einander ständen.

Als Erstes würde sich bei dieser Vergleichung der vorhandenen Skizzen jedenfalls nun die Aufgabe herausstellen, diese Blätter selbst chronologisch zu ordnen, und wiederum, wenn sich auf ihnen Aehnlichkeiten der Motive finden, das Verhältnifs derselben zu prüfen. Nehmen wir z. B. jene Figur der Schule von Athen deren Motiv ich in einer andern des Botticelli in der Sistina wiedererkannte: die Wahrscheinlichkeit ist fast nicht abzuleugnen, Raphael habe Botticelli's Figur gesehn ehe er die seinige concipirte. Nicht um einen Einfall handelt es sich hier, den man nach Belieben berücksichtigen kann oder nicht, sondern um eine Feststellung die unum-

gänglich ist. Und das um so mehr als gerade dieses Motiv innerhalb der florentinischen Kunstentwicklung seine eigne nachweisbare Geschichte hat. Diese uns den Rücken zudrehende, leise nach der einen Seite sich wendende, das eine Bein mit erhobener Ferse rückwärts ein wenig uns entgegenstreckende, meistens mehr nach der rechten oder linken Seite des Gemäldes hin im Vordergrunde stehende männliche Gestalt findet sich namentlich bei Andrea del Sarto zu öfteren Malen, und es ist interessant zu vergleichen wie die beiden, von einander ganz unabhängigen Meister das Motiv ausgebildet haben. Man würde bei einer solchen Vergleichung dann entdecken, es sei auch auf der Disputa die einzelne Gestalt auf den Stufen eine Variation desselben Motivs, und es möchte zu bedenken sein, welche von beiden Figuren in ihrer definitiven Ausführung als die zuerst erfundene gelten müsse. Zuerst habe ich sie auf einem Gemälde Masaccio's in der berühmten Capelle gesehen wo Raphael zeichnete. Hier freilich in einfachster Form. Vielleicht dafs die Gestalt der Disputa direct von da entsprang, während die der Schule von Athen einen Umweg über Botticelli nahm, zwischen diesem und Masaccio vielleicht aber würden Mittelglieder liegen die sich augenblicklich nicht angeben lassen. Auf einem Studienblatte des Lionardo sogar (von Marville photographirt) treffen wir sie an, für das sich jedoch die Zeit nicht feststellen läfst.

Zurückweisen lassen sich solche Untersuchungen nicht. Einwerfen dürfte man, so gut wie Masaccio könne Botticelli und nach ihm Raphael in Rom und Andrea del Sarto (der nie in Rom war) zu Florenz das Motiv ganz aus sich selbst der Natur abgelauscht und zu ähnlichen Formen ausgebildet haben.

Auch liefse sich etwas beweisartiges für eine solche Schöpfung aus sich selbst beibringen. Die Abbildung eines indischen Basreliefs in Schnaase's neuer Auflage (Band I, 132) zeigt eine weibliche Gestalt so ganz und gar in der Lage der auf Raphael's Parnafs rechts von Apollo mit einer Leier im Schoofse sitzenden Muse, dafs, wäre diese indische Sculptur zu Raphael's Zeiten in Rom nachweisbar, eine Verwandtschaft der beiden Figuren als ausgemachte Sache betrachtet werden müste. Aber noch mehr, auf einem in der Archäologischen Gesellschaft vom 2. Januar vom Vorsitzenden mitgetheilten griechischen Vasengemälde*) erblicken wir Apoll neben

*) Gerhard, Denkm. u. F. 1865. Taf. CCII.

einem Lorbeerbaume, und rechts von ihm, als nächste Figur, einen nackten Satyr mit einer Leier im Schoofse, in einer Lage, die, bis auf geringen Unterschied in der Stellung der Beine, gleichfalls durchaus der der Raphael'schen Muse entspricht. Raphael hat von beiden Werken das erstere sicherlich nicht, das zweite schwerlich gesehn, ja ich nehme an, nicht einmal Aehnliches braucht ihm vorgekommen zu sein um die Gestalt seiner Muse zu erfinden. Dennoch aber, wären beide antike Werke seiner Zeit in Rom gewesen, so würde man sie heute als einen gewissen Zusammenhang andeutend mindestens nicht übergehen dürfen.

Die Frage erscheint natürlich, ob sich solchen Beobachtungen gegenüber nicht das was ich eben Methode nannte, in die Willkür auflöse, je nach Gefühl Zusammenhang anzunehmen oder auch nicht? Bis zu einem gewissen Grade allerdings. Die Freiheit persönlichen Beliebens ist niemals auszuschliefsen; nur, es mufs sich herausstellen eben, wie sie benutzt worden ist. Die heute richtigste Darstellung der vergangenen Dinge besteht in einem Verknüpfen der bekannt gewordenen Thatsachen wie die gröfste Wahrscheinlichkeit sie als zusammengehörig erscheinen läfst. Wir construiren den Seelenzustand Brutus' in welchem er Cäsar ermordete nicht aus persönlicher Kenntnifs der Männer und Zustände, sondern danach wie die vorhandenen Zeugnisse sie erscheinen lassen. Alle die Autoren die wir darüber lesen, waren entweder Parteileute oder schöpften aus Berichten von Parteileuten. Sehr möglich dafs sie sämmtlich falsch sahen und falsch berichteten; ja, wenn wir bedenken wie es in unseren Tagen schwierig ist ein sicheres Urtheil über die politisch eingreifenden Personen zu erlangen, kann fast mit Sicherheit angenommen werden dafs wir den wahren Grund der Erscheinungen nicht kennen und nie kennen lernen. Und dies am wenigsten bei dem Schaffen des Künstlers, der die Elemente seiner Werke auf so geheimnifsvolle Weise bewust und unbewust sucht und findet, dafs es leichter wäre bei jedem Härchen, jedem Hälmchen, jedem Flaum die ein Vogel zu seinem Neste aus aller Welt zusammenträgt, herauszuerkennen wo jedes einzelne gewachsen ist, als einer Dichtung oder einem Gemälde anzusehn was sein Urheber befruchtend auf sich wirken liefs um es hervorzubringen. Unmöglich diese Dinge ergründen zu wollen.

Allein mögen wir dies nun einsehn und anerkennen, trotzdem

ruht unsere Neugier nicht, und auch unser Trieb die Ereignisse und Charaktere zu reconstruiren und die Kunstwerke aufzulösen ruht nicht: wir verzichten darauf die Wahrheit zu erfahren und stellen an keinen Geschichtsschreiber die Anforderung sie uns zu schaffen: was wir wünschen ist nur, das an Nachrichten Ueberlieferte so vernünftig als möglich behandelt zu sehn.

Und deshalb war mir gestattet als Resultat nüchterner Beobachtung auszusprechen: Raphael war in der Capelle Sistina ehe er die Schule von Athen concipirte. Keine Spur deutet darauf hin, es sei jene dem Botticetti entnommene Figur, gleich der entsprechenden der Disputa etwa oder wie andere Figuren der Compositionen in der Camera della Segnatura, ursprünglich nicht vorhanden gewesen und erst später eingefügt worden.

Aber ich war weiter gegangen. Vasari erzählt, die Schule von Athen sei das Gemälde mit dem Raphael im Vatikan den Anfang gemacht. War Vasari nicht im Stande, sie und die Disputa insoweit zu unterscheiden um zu begreifen dafs diese vielmehr die erste Arbeit gewesen sein müsse? Ein Blick genüge, urtheilt man heute, um zu erkennen dafs die Schule von Athen gröfsere Reife zeige und die Disputa das frühere Werk sein müsse. War Vasari so kritiklos um aus einem Vergleiche der Gemälde nicht zu der gleichen Ansicht gelangen zu können? Zeigt nicht sein ganzes Buch vielmehr dafs er die Werke der Meister sehr wohl zu taxiren verstand? Sind ihm Versehen in dieser Beziehung zur Last zu legen? Ich frage nur, ich will nicht entscheiden.

Jedenfalls aber, selbst wenn wir diese Frage in einem für ihn ungünstigen Sinne beantworten wollten, würde es sich dennoch als nothwendig herausstellen, seine Behauptung, die Schule von Athen sei das frühste Werk Raphael's, nach allen Seiten hin zu prüfen, jede Möglichkeit zu erwägen die dafür und dagegen spricht, und dann erst ihn abzuweisen und zu corrigiren.

Handelt es sich hier um ein blofses Versehen vielleicht? Wie bei der Verwechslung der Namen Giuliano und Lorenzo di Medici? Es kann dies nicht angenommen werden. Einmal weil hier nicht eine nur kurze Erwähnung vorliegt, sondern eine genaue Aufzählung dessen was Disputa und Schule von Athen enthalten; dann aber, weil wir daraus dafs Vasari Einiges innerhalb dieser Sätze für die zweite Auflage seines Buches corrigirte (offenbar um

sie deutlicher zu machen) ersehn, er habe das Gesagte durchgenommen und bleibe dabei.

'Laonde Raffaello, schreibt er, nella sua arrivata avendo ricevuto molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia; dove sono ritratti tutti i savi del mondo *che disputano in vari modi. Sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, ed ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi; i quali Evangelisti le dichiarano. Fra* costoro è un Diogene con la sua tazza a ghiacere in su le scalee; figura molto considerata ed astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così accaso è degna d'essere lodata' (VIII, 14).

Die erste Ausgabe Vasari's hat statt der cursiv gedruckten Worte dagegen die folgenden: dove sono ritratti tutti i savi del mondo *e di certe figure abbigliò tal cosa che alcuni astrologi di caratteri di Geomanzia e d'Astrologia cavano e ai Vangelisti quelle tavole mandano. E infra* costoro è un Diogene etc. Wir sehen, wie der hier undeutlich gefaſste und schlecht stylisirte Satz von Vasari in der zweiten Ausgabe vervollständigt worden war.

Doch ich lasse lieber Vasari's Beschreibung der Schule von Athen noch einmal hier folgen.

'Raphael, der bei seiner Ankunft von Pabst Giulio mit den 'Zeichen des gröſsten Wohlwollens empfangen worden war, begann 'damit in der Camera della Segnatura die Vereinigung der Philosophie '(d. h. Wissenschaft), Astrologie und Theologie auf ein und das-'selbe Ziel hin durch die Theologen, in einem Gemälde darzustellen. 'Eine groſse Anzahl aller Gelehrten die jemals gelebt haben, ver-'handeln hier mit einander. Abgetrennt von ihnen einige Astro-'logen, die auf Tafeln geomantische und astrologische Zeichen und 'Figuren gezeichnet haben und diese Tafeln durch Engel von groſser 'Schönheit den Evangelisten senden, die sie auslegen. Zwischen 'ihnen (d. h. zwischen den beiden Gruppen der Astrologen und 'Evangelisten) liegt Diogenes mit seinem Trinkgefäſs auf die Stufen 'hingestreckt; eine wohl durchdachte, für sich allein ein Ganzes 'bildende Gestalt (figura molto considerata e astratta?) ihrer schönen 'Zeichnung und ihrer ungezwungen natürlichen Lage wegen des 'grösten Lobes würdig. Hier stehn ferner Aristoteles und Plato,

'der eine mit dem Timäus, der andere mit der Ethik in der Hand, 'und um sie her im Halbkreis eine grofse Schule (Versammlung) 'von Philosophen.

'Kaum beschreiben läfst sich die Schönheit der Zeichnung jener 'Astrologen und Mathematiker welche mit ihren Instrumenten Figu-'ren auf die Tafeln zeichnen. Von ganz besonders schöner Wirkung 'unter ihnen die Gestalt eines Jünglings, der im Erstaunen der Be-'wunderung die Arme ausbreitet und den Kopf senkt: ein Portrait 'Federigo des Zweiten, Herzogs von Mantua, damals in Rom anwesend. 'Eine andere Gestalt die sich tief bückt und einen Zirkel den sie 'in der Hand hält auf der Tafel einen Kreis beschreiben läfst, soll 'Bramante sein, der Baumeister, und er steht in der That so leib-'haftig da als lebte er, und neben ihm die uns den Rücken zu-'kehrende Gestalt mit einer Himmelskugel in der Hand ist Zoroaster, 'und neben ihm Raphael selbst, der Meister des Werkes, der sich 'im Spiegel gezeichnet hat. Sein jugendliches Antlitz hat etwas 'bescheidenes, zugleich aber liebenswürdiges, reizendes; ein schwarzes 'Barett bedeckt ihn.

'Ebenso über alle Beschreibung hinaus ist die Schönheit der 'Zeichnung bei den Evangelisten, in deren Antlitz er Aufmerksam-'keit und Scharfsinn auf das natürlichste ausgedrückt hat, bei denen 'besonders welche schreiben. Hinter Matthäus, der von den Tafeln 'auf denen sich die Figuren befinden und die ihm ein Engel vor-'hält, die Erklärung der Charaktere in ein Buch abschreibt, sehen 'wir einen Alten der auf ein über's Knie gelegtes Blatt Matthäus' 'Erklärungen abschreibt und der in der unbequemen Stellung in 'der er sich befindet, bei jedem einzelnen Federzuge Kopf und Kinn-'backen vorzustrecken und zu drehen scheint.

'Vieles Einzelne liefse sich noch bemerken, allein betrachten 'wir das Ganze der Composition: welche Anordnung und Symmetrie! 'was er geleistet hatte, sagte deutlich genug, er sei fortan dazu be-'rufen der erste von denen zu sein die damals den Pinsel führten, 'ohne dafs irgend einer ihm den Rang streitig machte. Seinem 'Gemälde gab er jetzt noch einen Hintergrund, ein mit Figuren ge-'schmücktes Bauwerk in perspektivischer Vertiefung, so zart und 'sanft zurückweichend ausgeführt, dafs Pabst Giulio Alles was die 'andern Meister, alte wie junge, an Gemälden (in jenem Zimmer) 'geliefert hatten wieder abschlagen liefs, so dafs was bis dahin mit

'so vieler Mühe dort gearbeitet worden war, dem Ruhme Raphael's 'geopfert wurde.'

Dies die Beschreibung. Das Gemälde konnte nicht geordneter behandelt werden. Zuerst giebt Vasari den allgemeinen Inhalt der Composition. Darauf deutet er an was vorne rechts, sodann was vorne links geschieht. Darauf geht er zu Sokrates über, der die Mitte des Mittelgrundes hält, beschreibt dann die eigentliche Mitte: den redenden und horchenden Kreis der Philosophen, kehrt darauf zu den Gruppen des Vordergrundes noch einmal zurück in derselben Ordnung wie vorhin, und schliefst mit dem Ruhme der den Hintergrund bildenden Architektur.*)

Unbegreiflich, wie man dieser klaren Exposition Verworrenheit, Unklarheit, guazzabuglio zum Vorwurf machen konnte. Man konnte sagen, sie sei falsch, unbrauchbar, dem offenbaren Geiste des Gemäldes widerstrebend. Eine andere Erklärung sei nothwendig und müsse gesucht werden. Allein mit solchen Aussprüchen, und gingen sie von den ersten Autoritäten aus, ist nichts bewiesen. Dafs die Beschreibung klar und unverworren sei, wird Niemand mehr bestreiten; dafs sie ihrem Inhalte nach unmöglich auf das Gemälde passe, könnte sich indessen vielleicht herausstellen. Bisjetzt aber ist auch nicht ein Schimmer dieses Beweises geliefert, wohl aber niemals gegen einen Menschen ein wissenschaftlicher Procefs elender geführt worden als gegen Vasari bei dieser Stelle. Man cassirt seine Worte kurzweg als unverständlich und setzt an ihre Stelle eine Erfindung, für die sich nichts anführen läfst als allenfallsige Möglichkeit. Hiermit zu Ende, wird noch obendrein ein Gesetz erlassen: jeder der sich Vasari's nachträglich doch etwa annehmen wollte, solle ohne weiteres wie er selbst angesehn und behandelt werden. In der in Wien erscheinenden Kunstzeitung 'Recensionen' sah ich mich noch kürzlich deshalb angegriffen. Mein Versuch Vasari beizuspringen, wurde als 'Neuerung' charakterisirt und dergl. Ich zweifle nicht daran, man wird früher oder später Passavant, dann Bellori der zuerst die Sache aufbrachte, und alle die die ihnen nachgefolgt sind, mit ebensoviel Recht wieder beseitigen, als man mit Unrecht Vasari bisher zur Seite geschoben hatte.

Pabst Giulio also, schliefst Vasari seine Beschreibung der

*) Vergl. N. E. 211, ff.

Schule von Athen ab, war mit Raphael's erstem Gemälde so zufrieden, daſs er für weitere Arbeiten mit Gewalt Raum schaffen lieſs.

Nichts natürlicher als daſs man bei einem jungen in Rom neuen Künstler erst ein Urtheil gewinnen wollte was er vermöge.

Nun erst, nach Vollendung der Decke, folgen die übrigen Gemälde, und zwar zuerst der Parnaſs, dann die Disputa, und schlieſslich Dekretalen und Corpus Juris.

Niemand, und ich muſs diesen Vorwurf theilweise gegen mich selbst erheben, hat bisher daran gedacht die Gemälde auf diese Reihenfolge des Entstehens hin zu untersuchen. Allein freilich auch jetzt erst, wo die Studien und Entwürfe für diese Werke zum Theil bekannt sind (denn alle zusammen kenne ich sie auch jetzt noch nicht), wird eine Untersuchung möglich.

Wir wissen von Michelangelo, daſs er, bevor der Contract über die Ausmalung der Sistina zu Stande kam, dem Pabste vorlegen muste wie er zu Werke zu gehen beabsichtigte, und daſs der erste Entwurf aufgegeben und ein gröſserer umfangreicherer an seine Stelle gesetzt wurde.

Es ist anzunehmen daſs der Pabst bei den Vatikanischen Zimmern Raphael gegenüber in ähnlicher Weise verfuhr. Raphael hatte in Skizzen vorzulegen was er malen wollte. Ich glaube überall ist, wo es sich um einen einheitlich auszumalenden Raum handelte, stets so verfahren worden und wird stets so verfahren werden: Skizzen müssen daliegen auf die hin der Contract geschlossen wird.

Für Parnaſs und Disputa sind uns diese ersten Skizzen erhalten*). Daſs Raphael daran veränderte, doch wohl weil sie dem Pabste oder ihm selbst nicht genügten, ist offenbar. Daſs darauf für beide Werke eine verbesserte Gestalt gefunden wurde in der sie zur Ausführung kommen sollten, zeigt sich gleichfalls, denn die Aktstudien für beide liegen vor**). Warum erscheint diese zweite Bearbeitung nun dennoch als so bedeutend zurückstehend hinter der definitiven Ausführung? Diese Frage tritt so aufdringlich uns entgegen daſs ihr nicht ausgewichen werden kann.

Vergleichen wir nun die drei Gemälde wie sie dastehen. Das, was auf Parnaſs und Disputa hinter der Schule von Athen zurücksteht,

*) Der Stich Marcantons und der erste Entwurf in England.

**) Die Zeichnung in England (Fischer II, 41) und die beiden Entwürfe im Städel'schen Museum und in der Albertina. In Photographien billig zu haben.

ist gerade dasjenige was von ihnen auf den erwähnten Entwürfen zu sehen ist; was auf diesen Entwürfen jedoch nicht zu sehen ist, wohl aber auf den ausgeführten Gemälden: die grofsen freien Figuren im Vordergrunde rechts und links, erscheint als den Gestalten der Schule von Athen durchaus ebenbürtig. Hätten wir nun von Disputa und Parnafs nur die Skizzen und die Gemälde, Vasari's Werk aber existirte nicht, so würde erlaubt sein, anzunehmen: Disputa und Parnafs seien die früheren Arbeiten*), und die auf ihnen zuletzt zugefügten Gestalten im Vordergrunde bildeten den Uebergang zu der späteren, auf der Schule von Athen sichtbaren Stufe der Ausbildung des Meisters. Da Vasari jedoch vorhanden ist und wir bei ihm lesen, die Schule von Athen sei die erste Arbeit, so sagen wir, Raphael habe, nachdem er die Schule von Athen gemalt, eingesehen was den früher gemachten, noch nicht ausgeführten Compositionen des Parnafs und der Disputa gefehlt, und diesem Mangel durch den Zusatz jener Gestalten abgeholfen die wir zur Rechten und Linken beider Gemälde im Vordergrunde sehen, und die, wie gesagt, an Freiheit der Bewegung und Grofsartigkeit der Auffassung den Figuren der Schule von Athen nicht nur nicht nachstehen, sondern vollkommen in ihrem Geiste erfunden sind**).

*) Die Priorität des Parnasses vor der Disputa ergiebt sich noch aus einem Nebenumstande. Die erste Skizze des Parnasses hat in der Luft flatternde Amoren welche Kränze in den Händchen tragen. Auf dem Gemälde selbst, sowie auf dem zweiten Entwurfe schon, sind diese fortgelassen; ihren Gestalten aber begegnen wir in der Glorie der Disputa wieder, und zwar einem von ihnen in ganz genauer Copie, zwei anderen bei nur unbedeutenden Abänderungen in der Arm- und Beinstellung. Es ist kaum anzunehmen dafs Raphael wenn er die Disputa etwa früher entworfen hätte, jene kleinen Gestalten in solcher Aehnlichkeit auf dem Parnasse zum zweitenmale angebracht haben würde. Denn wenn er sie auch später fortliefs, so wäre doch Anfangs seine Absicht gewesen sie anzubringen. Dafs er dagegen auf Disputa anbrachte was beim Parnafs sich als überflüssig erwies, entspricht ebenso sehr seinem praktischen Sinne, als auch, wenn das nicht gelten soll, dem natürlichen Laufe der Dinge.

Sehr auffallend ist die innere Verwandtschaft der zwei Entwürfe zum Parnafs, verglichen mit den beiden andern (zur linken untern Seite) der Disputa. Eine ganz ähnliche Art Fortschritt hier und dort. Und ganz in demselben Uebergange vom Kleinlichen, Beengten zum Freien, Grofsartigen die schliefsliche Ausführung in Fresko.

Was es für diese Fragen aber bedarf, ist der Besitz und das genaue Studium der betreffenden Blätter.

**) Die Spuren von Gold auf der Disputa deuten nicht etwa einen frühern, später überwundenen Standpunkt der Malerei an. Michelangelo wurde nur zufällig ver-

Habe ich trotz alledem mir nur den Ausdruck gestattet 'ich finge an zu glauben' dafs Vasari's Anordnung die richtigere sei, so that ich das weil noch nicht das gesammte Material vorliegt. Ehe dies nicht beschafft und verglichen worden ist, kann von etwas Anderem als von Vermuthung nicht die Rede sein. Es wäre sehr dankenswerth wenn Jemand der in der Lage ist die Sammlung in Windsor zu sehen, in diesem Sinne weitere Vergleichungen vornehmen wollte. In Deutschland, in Berlin wenigstens, fehlen die Mittel dazu. —

Ich gehe zu etwas Anderem über. Dafs die in der Farnesina gemalte sogenannte Galatea die Darstellung des Zuges der Amphitrite sei, wie Apulejus ihn beschreibt, ist mit Bezugnahme auf die Schrift des Marchese Haus, von Rumohr bereits genügend dargethan. Ich habe andernorts (L. M. 2. Aufl. Anm. 87) bewiesen dafs Alles was Passavant hiergegen beibringt, auf Irrthümern sowohl, als zumeist darauf beruht dafs ihm die Schrift des Marchese Haus gar nicht bekannt war, obgleich er sich den Anschein giebt sie gelesen zu haben. Zugleich äufserte ich die Vermuthung, das Gemälde habe seinen Namen vielleicht der im Vordergrunde links, von den Armen eines Meergottes gehaltenen Nymphe Salacia zu verdanken, deren Namen von Raphael mit Galatea verwechselt wurde.

Folgendermaafsen beschreibt Apulejus den Anblick des die Amphitrite geleitenden Zuges:

'Da sind die Töchter des Nereus, einen Reihen singend, und 'Portunus, starrend von Büscheln bläulichen Haares, und mit ihrem 'schuppigen Bauche die wuchtige Salacia, und als Fuhrmann für 'die Delphine der niedliche kleine Palämon. Jetzt beginnen die 'Schaaren der Tritonen die Gewässer zu durchtoben, hier einer auf 'klangreicher Muschel leichtsinnig tutend, dort einer ein seidenes 'Tuch zum Schirm gegen die Sonne haltend, ein anderer den Augen 'der Herrin einen Spiegel vorhaltend, andere unter dem Zweige-'spann durchschwimmend: so folgt das Heer der in den Ocean 'steuernden Venus.'

Raphael hat nicht alle diese Motive benutzt sondern nur einige, diese aber so frappant dafs der genaue Zusammenhang seines Ge-

hindert, Gold bei seinen Figuren anzubringen. Schon in den Propyläen (2. Heft) werden die Gestalten des Vordergrundes auf der Disputa aus innern Gründen für spätern Zusatz erklärt.

mäldes mit Apulejus' Beschreibung keinem Zweifel unterliegen kann. Auch scheint mir noch immer annehmbar dafs die Stelle 'Portunus caeruleis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia' fälschlich so von ihm verstanden wurde, dafs er, wie das Gemälde zeigt, die Salacia im fischhaften Schoofse des Portunus darstellte.

Ganz anders Philostratus:

'Sie aber spielt in den Fluthen des Meeres, in einem Vier- 'gespann von Delphinen fahrend, die nebeneinandergespannt es mit 'Schnauben dahinziehen. Die tritonischen Jungfrauen aber geleiten 'sie, die Mägde der Galatea, die Delphine am Zügel führend, für 'den Fall dafs sie etwa unbändig werden sollten. Ein meer- 'purpurnes Gewand aber hebt sie über ihrem Kopfe in den Zephyr, 'ihr ein Schirm und Schatten zu sein und zugleich ein Segel für das 'Fahrzeug; von dem auch ein Schimmer auf ihr Antlitz und den Kopf 'fällt, nicht so liebliches Roth aber als das der blühenden Wange. 'Ihr Haar aber nimmt der Zephyr nicht mit sich, denn es ist feucht 'und zu schwer für den Hauch des Windes. Der rechte Ellenbogen 'steht vor, den weifsen Unterarm in der Verkürzung zeigend (?) und 'mit den Fingern auf der zarten Schulter ruhend; und die Arme 'scheinen sich sanft zu heben und zu senken, die Brust sich zu 'heben und auch der Schenkel zeigt sich in voller Schönheit. Die 'Sohle ihres Fufses aber, die letzte Spitze ihres Liebreizes, ritzt das 'Meer, leicht die Fluthen durchfurchend, wie ein Steuer ihres Fahr- 'zeuges. Ein Wunder aber ihre Augen, die fern in die Weite 'schauen, wie auf ein Ziel weit über das Meer hin.'

Raphael's Galatea lenkt ihre zwei Delphine mit eigenen straff gestreckten Armen, steht fest in ihrer Muschel auf beiden Füfsen, und während kein Schleier über ihr flattert und kein Schatten auf ihr Haupt fällt, ist der Schenkel verhüllt, sogar die Brust beinahe von dem quer vorliegenden Arme fast bedeckt. Bei Philostratos weht der Wind hinter ihr drein, denn der Schleier würde sonst nicht ein Segel zugleich für ihr Fahrzeug bilden; bei Raphael kommt er ihr entgegen und reifst das langflatternde Haar zurück, das bei Philostratus feucht und schwer anliegt, κρείττους τοῦ ἀνέμου. Nicht ein einziger Zug hier der Gemeinschaft des antiken und des modernen Künstlers.

Auffallend dagegen eine Aehnlichkeit bei jener Salacia. Hier ein Schleier der in der Luft fliegt. Hier ein mit den Fingern auf

der Schulter liegender, im Ellenbogen vorgestreckter Arm. Hier ein schön auffallender Schenkel, hier endlich festanliegendes Haar. Fast ließe sich annehmen, Raphael habe für diese Gestalt Philostratus zu Rathe gezogen.

Was die Benennung Galatea für das Ganze aber in Rom noch geläufiger machen muste, so daſs Raphael selbst sie gebrauchte, ist ein Umstand auf den bisher nicht aufmerksam gemacht worden ist.

Wir sehn in der Farnesina neben der Galatea eine andere Freske, die einzelne colossale Gestalt des Polyphem darstellend, ganz abgetrennt von der Galatea, aber, wie gesagt, daneben. An dem Werke wie es heute dasteht ist Raphael unschuldig. Wahrscheinlich aber bildet diese Schmiererei die Uebermalung eines Werkes das wirklich von Raphael herrührte, wie ich einem Briefe Giovio's an Messer Girolamo Scannapecore entnehme, auf den mich Herr Major Kühlen aufmerksam gemacht hat, und der Raphael als den gewandten, geistreichen Mann erscheinen läſst der sich frei in Mitte einer Gesellschaft bewegte wo Alles zu sagen erlaubt war wenn es mit Grazie geschah. Der Brief findet sich in den Lettere volgari di Monsignor Paolo Giovio da Como, Vescovo di Nocera. Raccolte per Messer Lodovico Domenichi et novamente stampate con la tavola. Con Privilegio. In Vinetia appresso Giovan Battista et Marchion Sessa. MDLX. 'Raro assai' fügt Herr Major Kühlen bei, nach dessen Notiz ich den Titel gebe und der das Buch besitzt.

Nichts natürlicher scheint mir, als daſs man, da hier Polyphem zu sehn war, die Göttin dicht daneben mit der Nymphe verwechselte und sehr bald die Composition für den Zug der Galatea hielt. Heute jedoch sollte der Sachverhalt eingesehn und einem Manne wie Rumohr, der zuerst in Deutschland auf Marchese Haus aufmerksam machte indem er sich auf seine Seite stellte, die Ehre gegönnt werden nicht durch Passavant's Versuch einer Gegenbeweisführung, die vielleicht das schlimmste ist was dessen Buch enthält, beseitigt worden zu sein. —

Wie wenig die Frage über Raphael's Verhältniſs zur Antike durch das von mir darüber Gesagte als eine erledigte zu betrachten sei, habe ich ausgesprochen und wiederhole es. Meine Kenntniſs der antiken Werke reicht nicht aus um hier allein arbeiten zu können. Professor Emil Hübner machte mich auf den Aufsatz Jahns

in den Berichten über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, historisch-philologische Classe I, p. 55 (1849), über Raphael's Benutzung antiker Sarkophagdarstellungen für sein in einem Stiche Marc-Antons erhaltenes Urtheil des Paris aufmerksam. Ich halte dieses Werk für gleichzeitig etwa mit den letzten Malereien der Farnesina. Die dem Aufsatze beigegebenen Umrisse der antiken Darstellungen sowohl als der Raphael'schen Composition machen hier in bequemster Weise eine Vergleichung möglich. Was Raphael der Antike entnahm, ist nur ein Theil der Motive gewesen: die charakteristischsten Figuren, bemerkt Jahn, die eigentliche Mitte des Ganzen habe er aus eigner Erfindung zugesetzt.

Etwas Anderes aber drängt sich bei dieser Gelegenheit mir auf: die Beobachtung dafs Raphael um 1512 etwa auch andernorts Reminiscenzen der Antike in seinen Werken Platz gab. Auffallend nämlich wird mir die Aehnlichkeit des auf dem Urtheil des Paris ganz zur Rechten liegenden Flufsgottes mit der Gestalt des stürzenden Heliodor auf der bekannten vatikanischen Freske. Die für den Heliodor vorhandene Studie zumal (Fisher No. 28) stimmt bis auf die Lage der Arme, die übrigens auch beim Heliodor der Freske selbst eine andere ist, so durchgängig und bis in's Genaueste mit dem Flufsgotte, dafs, wenn auch für diesen das von Jahn angeführte antike Basrelief, oder ein ähnliches, ohne Zweifel das Motiv von Neuem hergegeben hat, dennoch die für den Heliodor gemachte Studie hier aufs Neue benutzt worden zu sein scheint. Auch bedurfte es dieser Basreliefs nicht erst um Raphael den ersten Anblick solcher Gestalten zu liefern, die typisch und oft vorkommend, ihm in Rom an mehr als einem Orte vor Augen stehen musten. Nicht er allein, auch Michelangelo hat sie benutzt; am prägnantesten auf dem von mir (Band I, 71) mitgetheilten Basrelief der florentinischen Pest. Wie wenig Raphael aber sich mit dem begnügte was der antike Marmor darbot, zeigt wiederum der Umstand, dafs er die Stellung nach der Natur von frischem genau studirte, und das erst was er so sich zu eigen gemacht hatte zur Verwendung brachte.

Es liegen von Raphael bekanntlich eine ganze Reihe mythologischer Darstellungen vor. Wollten doch die, denen die Aufklärung seiner Studien nach dieser Richtung hin am Herzen liegt, gelegent-

lich dafür Vergleichungen aufstellen und ihre Resultate bekannt machen. —

Zum Schlusse eine Hypothese noch, meine Behauptung betreffend: Raphael habe bei seinem ersten Angriffe der Arbeiten im Vatikan unter dem Einflusse Lionardo's gestanden.

Unter Barthel Beham's Stichen befindet sich einer (Bartsch No. 16), der mir gleich beim ersten Anblick nach einer Zeichnung Raphael's entstanden zu sein schien. Die friesartig in's Breite ausgedehnte Composition zeigt einen Kampf nackter Männer. Mit Schilden und Helmen allein bewehrt, und mit Stangen, gewaltigen Knochen, Knütteln und Schwertern gehn sie einander wild zu Leibe. Die Figuren sind vortrefflich gestellt, die Bewegungen meisterhaft gezeichnet, die Verkürzungen, auch in den schwierigsten Formen, leicht und richtig. Beham war in Italien bei Marcanton gewesen, es konnte ihm dort das Blatt von der Hand Raphael's zu Händen gekommen sein.

Bei genauerer Vergleichung zeigte sich dann eine Art Beweis für meine Vermuthung. Wir finden auf dem Blatte die Figur des nackten uns den Rücken zudrehenden Mannes auf dem Urtheil Salomonis an der Decke der Camera della Segnatura wieder. Und nicht diese allein. Das unter der Apollostatue der Schule von Athen befindliche obere Basrelief zeigt vier im Kampfe begriffene nackte Männer; einer zu Boden liegend, der andere mit geschwungener Waffe über ihm stehend, links davon ein fliehender, rechts einer mit dem Schilde einen Schlag abwehrend und dieser wiederum identisch mit der Gestalt auf Salomon's Urtheil, die ganze Gruppe am besten sichtbar auf dem von Ottley grofs, von Fisher (I, 33) in der Verkleinerung gegebenen Studienblatte: auch diese Composition entspricht bis auf geringe Unterschiede, die auf Rechnung späterer Durcharbeitung nach der Natur zu setzen sind, einem Theile des Beham'schen Blattes. Da dieses nun, wie jeder zugeben wird, durchaus von einem Gusse und überall von gleicher Güte ist, auch in sich als abgeschlossenes Ganzes dasteht, dafs der Gedanke, es könnten jene vier Figuren etwa nur von Raphael und das Uebrige von anderer Hand dazu componirt sein, kaum aufsteigen dürfte, so darf hiermit wohl der Beweis als geliefert betrachtet werden, dafs Raphael der Urheber der Zeichnung gewesen, nach welcher Beham arbeitete.

Auch die Zeit der Entstehung wäre hiermit insoweit festgestellt, als wir sie spätestens in Raphael's erste römische Epoche zu setzen hätten.

Allein noch ein anderes Blatt Beham's (Bartsch No. 18) scheint hierher zu gehören, das in gleicher Form den gleichen Gegenstand, in viel vorzüglicherer Behandlung jedoch, darstellt. Wir haben es mit einem bei weitem kunstreicheren Meister hier zu thun. Giebt Raphael einen ziemlich wild geführten Kampf, so liefert dies zweite Blatt mehr: ein kannibalisches Angehn nackter Männer gegeneinander, dessen einzelne Gruppen eine so rasende, fast thierische Wuth zeigen, dafs etwas stärkeres in dieser Beziehung im gesammten Bereiche der Kunst nie zur Darstellung gebracht worden ist. Michelangelo's Kampf der Teufel und Verdammten wäre das einzige Gegenstück vielleicht. Wie eine Schaar in Menschen verwandelter Bestien, die aufser ihrer Gestalt nichts von ihrem früheren Wesen verloren haben, schlagen, beifsen, kratzen, würgen diese Gestalten auf einander los. Die Stellungen aber, die Verkürzungen zumeist, in deren Darstellung man das Schwierigste spielend überwunden sieht (denn das Ganze scheint wie ein Spiel der Phantasie), verrathen eine Meisterschaft die vielleicht über die des Michelangelo noch hinausgeht. Raphael's Blatt steht zurück dagegen. Nur ein Meister konnte dies zeichnen: meinem Gefühl nach, Lionardo da Vinci.

Lionardo will die Gedanken erschöpfen die er darstellt. Bei seinen Portraits sucht er wie auf den innersten Grund des Charakters einzugehn, bei seinen Carricaturen die Mifsgestalt bis zur äufsersten Gränze des Häfslichen zu treiben. Bei seiner Reiterschlacht hat er die Wuth des Kampfes soweit dargestellt, dafs ein Schritt mehr, Wahnsinn sein würde. Demselben Bestreben begegnen wir hier. Tollere Verkürzungen sind kaum ersinnbar und ärgeres Wüthen menschlicher Wesen gegeneinander ist nie dargestellt worden. Bei Michelangelo sind es Teufel mit denen die verzweifelten Verdammten streiten, hier sind es Männer, herkulische Kerle, nichts repräsentirend als den Gipfelpunkt angreifender Wuth. Und dabei alle Figuren trotz des geringen Formates in dem wir sie vor uns haben, colossal gedacht. Wollte man sie, zwölf Fufs hoch die einzelnen Gestalten, Fresko an die Mauer malen, es brauchte keine Linie dafür verändert zu werden; es würde ein Gemälde sein, das einzig dastände als Denkmal malerischer Phantasie.

Nun aber bemerken wir was hier vorgeht: die Mitte der Composition ist der Kampf um eine Fahne!

In jene letzten Jahre vor Raphael's Fortgang nach Rom fällt bekanntlich der berühmte Wettstreit des Michelangelo und Lionardo. Des letzteren Composition kennen wir heute nur aus der von Edelinck gestochenen Skizze Rubens', und aus der bekannten kleinen Federzeichnung Raphael's.

Von ganz verschiedenen Gesichtspunkten gingen die beiden grofsen Florentiner aus. Lionardo gab den Kampf eines Knäuels von Reitern und Fufsgängern um eine Fahne. Menschen und Thiere bilden eine ineinander verwirrte Masse, bei der zugleich die höchste Kunst der Composition gezeigt worden ist. Michelangelo dagegen zeichnete die bekannten aus dem Bade aufgeschreckten Soldaten, nackte Gestalten in prachtvollen Verkürzungen, weniger eine auf die Mitte componirte Gruppe, als eine in die Breite sich ausdehnende Menge zeigend.

Michelangelo trug den Sieg davon. Liegt die Annahme nun allzu fern, Lionardo, im Gefühl seiner Meisterschaft auch auf dem Gebiete auf dem er hier von Michelangelo überwunden worden war ohne es eigentlich selbst betreten zu haben, denn seine Reiter sind mit Rüstungen und Gewändern bedeckt, habe, theils um sich selbst zu genügen, theils seinen Freunden zur Beruhigung gleichsam dafs er in Michelangelo's Weise arbeitend Michelangelo übertroffen haben würde, den Kampf um die Fahne à la Michelangelo darzustellen versucht? Derselbe rasende Geist des Kampfes beidemale, hier nur von anderen Trägern ausgedrückt. Die kühnsten Verkürzungen die zu ersinnen waren, angebracht. Dieselbe sich in's Breite ziehende Art der Composition gewählt. Und Raphael, um sich auch seinerseits zu versuchen, unternahm es gleichfalls dann, auf diese Weise seine Kunst zu zeigen? An Ausführung wurde dabei nicht gedacht, und deshalb was sich später brauchbar erwies, gelegentlich angebracht.

Vielleicht dafs Anderen weitere Aehnlichkeiten zwischen den Figuren dieser Blätter und Arbeiten Lionardo's oder Raphael's auffallen. Eine der Gestalten des Blattes das ich dem ersteren beilege, die des Mannes zumeist rechts, der auf dem einen Beine stehend das andere in wunderbarer Verkürzung von sich fortstreckt, habe ich gesehn und zwar als Zeichnung Lionardo's, leider jedoch kann ich

mich nicht mehr entsinnen wo, und auch Niemandem, wo ich danach fragte, wollte es in die Erinnerung kommen. Und so zum Schlufs die alte Klage dafs wir keinen Centralpunkt in Deutschland haben für moderne Kunststudien, wo man sicher wäre das gesammte Material zu besitzen. Beide Blätter Beham's, von denen ich nur das Raphael's in verkleinerter Photographie diesem Hefte beifügen kann, sind bei Amsler und Ruthardt hierselbst in photographischen Nachbildungen bei Originalgröfse zu finden. Für diejenigen welche die Mappe Beham's auf dem Kupferstichcabinet einsehen wollen, ist zu bemerken dafs von No. 18 nur Nachstiche vorhanden sind.

Möglicherweise dafs einige andere Blätter Raphael's, Handzeichnungen, die in derselben Weise in die Breite componirt, den Kampf sogar um eine Fahne gleichfalls zeigen, und die, wie mir scheint in dieselbe Periode seiner Thätigkeit gesetzt werden müssen, ebendahin gehören. Die verkleinerten Facsimile's bei Fisher I, 22, 23 und 37. Eine gewisse Schlankheit der Gestalten, sowie etwas in ihrer Behandlung das ich silhouettenartig nennen möchte, deuten die frühe Zeit der Entstehung an und erinnern zumal an die Studien zur Grablegung, von denen nebenbei gesagt die jetzt immer zahlreicher an's Licht tretenden photographischen Publicationen (für kein Gemälde Raphael's liegen soviel Studienblätter vor) eine Ausscheidung der ächten und unächten Stücke immer leichter machen. Fisher sagt, in seinen Erklärungen, von 37 dafs die Zeichnung um 1507—1508 entstanden sein müsse, ein Zusatz der sich bei Passavant (franz. Ausg.), wo das Blatt unter No. 533 beschrieben ist, nicht findet. Gesagt ist da nur, die frühere Bezeichnung, es sei eine Skizze zu der Niederlage der Saracenen vor Ostia, beruhe auf einem Irrthum. Dasselbe aber hätte bei 22 und 23 (Pass. 517) bemerkt werden müssen, die nicht nur bien différents de la fresque executée (Pass.) zu nennen, sondern vielmehr aufser allem Zusammenhange mit ihr zu erklären sind, während sie zu 37 in nächster Verwandtschaft stehn. Und nicht nur diese drei Blätter, sondern andere noch von der Hand Raphael's gehören derselben Zeit und demselben Wurfe an. Ich mufs weitere Bemerkungen hierüber jedoch der Zukunft vorbehalten, da sich der Gegenstand auch hier erst dann wird reinlich behandeln lassen, wenn das dazu nöthige Material vorliegt. Es gehören Blätter hieher die einstweilen gar

nicht unter Raphael's Namen gehn, wie denn überhaupt auch in dieser Beziehung noch zu thun bleibt. —

Es läuft bei Raphael noch zuviel Unächtes, falsch datirtes und absichtlich gefälschtes mit unter. Passavant's Verzeichnifs bedarf sicherlich noch einer genauen Rectification. Es war eine schwierige Sache bisher, hier immer die Wahrheit zu sagen und Liebhabern die aus Gefälligkeit ihre Schätze zeigten, hinterher mit der Bemerkung zu kommen dafs dies und das den berühmten Namen mit Unrecht trage. Jetzt wo die Sachen herausgegeben werden und ein Urtheil gestattet ist, ändert sich das.

Eine grofse Anzahl italienischer Künstler der besten Zeit, und die bedeutendsten darunter am eifrigsten, zeichneten in der Sistinischen Capelle nach den Werken Michelangelo's. Diese Blätter, werthvoll an sich und oft besser als die besten Stiche die wir besitzen ausgeführt, werden fast sämmtlich heute für Entwürfe des Meisters selbst zu der eignen Arbeit gehalten. In diese Categorie gehört die Sibylle zum Beispiel, welche in dem kürzlich erschienenen ersten Hefte der Photographien nach den Weimaraner Handzeichnungen zu finden ist. Die ebendarin gegebene, dem Raphael zugeschriebene, sehr elegante Federzeichnung erscheint als ein, hier gewifs ohne jede Absicht der Fälschung, vortrefflich und mit sicherer Hand gearbeiteter Versuch die Vertreibung Attila's nach der Freske zu skizziren. Das Blatt mag in das 17. Jahrhundert gehören und ein niederländischer Künstler sein Urheber sein. Doch dies eine blofse Vermuthung.

Das werthvollste Blatt dieser ersten Serie ist offenbar der von Raphael gezeichnete Profilkopf eines bärtigen alten Mannes, nur dafs dessen Bezeichnung nicht richtig gegeben wurde. Pabst Julius hatte ein ganz anders gebautes Profil, wie zahlreiche Münzen und Medaillen zeigen, oder die Messe von Bolsena, oder noch charakteristischer die Vertreibung des Heliodor, wo das gedrungene Gesicht stärker und energischer, wie mir scheint naturalistischer noch hervortritt als auf dem Portrait von dem wir in Berlin die vortreffliche alte Copie besitzen. Auch Bembo kann der Kopf nicht darstellen, der zu Raphael's Zeiten jünger erscheinen muste. Wie dem sei jedoch, er ist von grofser Schönheit, und es kann nicht dankbar genug anerkannt werden dafs man sich zur Publication der Weimaraner Schätze, zu deren besten Stücken er gehört, ent-

schlossen hat. Das freilich möchte ich mir dennoch zu bemerken erlauben, daſs wenn ich das die ganze bevorstehende Reihe der Blätter bezeichnende und erklärende bereits in der ersten Lieferung ausgegebene Register mit den Zeichnungen selbst, soweit die Erinnerung dies erlaubt, in Gedanken vergleiche, manche Bedenken aufsteigen, die sich, scheint mir, durch nachträgliche Zuratheziehung geübter Augen, an denen in Weimar und Leipzig kein Mangel ist, im voraus noch zum Vortheil der Sache heben lieſsen. In solchen Dingen ist es immer gut, soviel als möglich kritische Blicke auf dasselbe Blatt zu lenken. Wie vortheilhaft würde eine solche Prüfung vor der Veröffentlichung der Wiener Albertina gewesen sein, neben deren kostbaren Blättern wir gerade was die vornehmsten Namen anlangt ganz traurigen Dingen begegnen. So bei Lionardo, dem eine Anzahl von Zeichnungen beigelegt worden sind, zu schlecht um nur als Fälschungen bezeichnet zu werden, oder bei Michelangelo, unter dessen Namen die erbärmlichen ‘Götterliebschaften’ gehen, deren Herkunft übrigens in Weigel’s Buche richtig angedeutet worden ist. Dergleichen wird, sobald es erst einmal durchgesetzt worden ist daſs Akademien und Universitäten ihre photographischen Handzeichnungssammlungen besitzen, für welche Vollständigkeit erste Bedingung sein muſs, später nicht mehr möglich sein.

Welch wundervolle Werke Lionardo’s dagegen zeigen die Photographien der Sammlungen zu Paris, Turin und Mailand. Wie nahe tritt uns der groſse Mann. Wie lernen wir seine Ergründung der menschlichen Gestalt in ihrer ganzen Tiefe kennen. Raphael sogar und Michelangelo ercheinen zuweilen conventionell und oberflächlich neben dieser Gewissenhaftigkeit. Jedenfalls, wenn wir die Antike noch immer als unübertroffen in ihrer Nachahmung der Natur anerkennen müssen, ist von den Modernen, was die Beobachtung des Aeuſseren anlangt, Lionardo ihr am nächsten gekommen. Und auch darin gleicht er ihr, daſs neben dieser ungemeinen Sorgfalt, diesem Geben der Menschen wie sie sind, dieselbe geheimniſsvolle Fremdheit der diese Körperhüllen belebenden Seelen uns wie ein abkühlender, keine Verwandtschaft einflöſsender Hauch anweht, während Raphael’s und Michelangelo’s Gestalten Blut von unserem Blute in den Adern flieſst.

In Didron's Annales archéologiques finden sich t. XXV. I. livr. in einem Aufsatze des Herrn Dr. Cattois, einen Reliquienkasten des X. oder XI. Jahrh. betreffend, folgende Stellen über Michelangelo:

pag. 9. — Michel-Ange fut un jour pris d'inquiétude, au milieu de ses succès qui étaient des triomphes; il se sentit saisi de crainte de se voir vaincu dans sa résistance au désir du pontife qui voulait, pour l'ornement de sa basilique de Saint-Pierre, d'autres peintures que des fresques, contrairement au mode de faire consacré par le temps et les rites. Seize cardinaux furent envoyés auprès de lui pour lever l'obstacle de sa répugnance à user des procédés nouveaux du pinceau accueillis d'enthousiasme de tous côtés. Rien ne put faire fléchir dans sa résolution cette tète austère. etc.

pag. 10. — Ainsi il ne veut, suivant les prescriptions des anciens canons, qu'un seul autel pour sa basilique vaticane, et ce n'est qu'à force d'instance qu'il en accorde plusieurs, sous la condition nécessaire que les officiants ne se pourront, en aucune façon, aperçevoir de l'un à l'autre. etc.

Dafs wir es hier mit kunstgeschichtlichen Mythen zu thun haben, versteht sich von selbst. Dr. Cattois führt nicht an woher er diese Dinge hat. Sollte Jemand bekannt sein wo sie sich zuerst finden, so erlaube ich mir die Bitte um Mittheilung.

Die diesem Hefte beigegebene Photographie ist nach dem Exemplare des Stiches von Beham angefertigt worden welcher sich in Besitz des Königlichen Kupferstichcabinets befindet und mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde.

Wichtig für den Verfolg der Untersuchung dieser Blätter ist auch No. 17 (mit 16 und 18 auf einem Carton der betreffenden Mappe). Hier sehen wir eine noch lebhaftere Composition, die aber soviel Gemachtes, Arrangirtes an sich hat dafs entweder eine Zusammenbringung verschiedener, ursprünglich getrennter Elemente vorliegt, oder eine zum Theil sehr mangelhafte Zeichnung von Beham benutzt worden sein mufs. Einige Figuren hier aber gerade sind so offenbar Lionardo's Arbeit und keines andern Meisters, dafs die Vergleichung dieses Blattes am deutlichsten seine Hand erkennen läfst. Uebrigens trägt es die Bezeichnung 1528.

HANS BRÜGGEMANN UND DÜRER'S KLEINE PASSION.

Für wie viele Schöpfungen seiner und der nachfolgenden Zeiten ist nicht Albrecht Dürer die bewufste oder unbewufste, die unmittelbare oder entferntere Quelle gewesen! Die Fülle eigenartiger Compositionen und Motive, die er in seinen Holzschnitt- und Kupferstichwerken schuf und in die Welt gehen liefs, — nicht selten sehen wir sie noch heute in die abgerundeteren Formen der Gegenwart gekleidet, auftauchen, und diese Anerkennung des Mustergültigen und deshalb Unvergänglichen, namentlich wenn eigne Stärke dabei nicht fehlt, ist schön.

So gewährt es Interesse, zu beobachten, wie Dürer einem tüchtigen noch nicht genug gewürdigten Bildschnitzer seiner Zeit, dem Hans Brüggemann, bei seinem grofsen Altarschrein für die Bordesholmer Klosterkirche in manchen Stücken zum Vorbilde gedient hat. Brüggemann fertigte dieses Werk in den Jahren 1514 bis 1521 bei den Mönchen des genannten Klosters. In Eichenholz geschnitzt und unbemalt, ist es bei 50 Fufs Höhe 25 Fufs breit. Das Mittelfeld giebt in zwei grossen übereinander liegenden Darstellungen die Kreuztragung und die Kreuzigung. Sechs Nebenfelder zur Linken enthalten die Passionsgeschichte Christi vom Judaskufs bis zur Handwaschung Pilati, sechs Felder rechts von der Kreuzabnahme bis zum schwergläubigen Thomas, zwei obere Felder fügen noch Himmelfahrt und Ausgiefsung des heiligen Geistes hinzu. Die Predella zeigt in 4 Fächern: den Bund Abrahams mit Melchisedech, das Abendmahl des Herrn, ein Liebesmahl der alt-christlichen Zeit und das Passahfest der Juden.

Seit 1666 ist der Altarschrein im Dom zu Schleswig; selten besucht, in den Kunstgeschichten bisher nur nach Böhndel's, allerdings umfangreicher und verdienstlicher, aber die volle Schönheit des Originals nicht treffender Abbildung (v. J. 1833) beurtheilt.

Vor dem Originale wird man freilich in höherem Grade gefesselt, und Anklänge an Dürer in einzelnen Motiven drängen uns, die „Kleine Passion“ aufzuschlagen. — Da findet sich dann, dafs

der Meister Brüggemann sie vor Augen gehabt habe, was, da sie bereits 1510 ausgegeben war, bei ihrer baldigen weiten Verbreitung sehr wohl sein konnte. Gleich das Abendmahl des Herrn liefert ein Beispiel von der Anlehnung Brüggemanns an Dürer, zugleich aber von seiner eigenen grofsen Gestaltungsfähigkeit. Der Typus der Figur Christi und die Art, wie er Johannes am Busen hält, wie bei Dürer, aber der Kopf des Heilands von einer Schönheit, dafs er zu den schönsten und ausdrucksvollsten gerechnet werden mufs, die man sehen kann. Hat der Künstler ferner Haltung und Bewegung der Jünger hier und da wohl angesehen, namentlich bei Judas: so hat er sie doch eigenthümlich ausgeprägt und als wahre Galerie von Charakterköpfen neben einander gestellt. Aufserdem sind aus der Fufswaschung Dürers die Gruppe von Christus und Petrus in den Vordergrund des Abendmahls herübergenommen und beide Figuren bis auf die Gewandmotive genau übersetzt worden; nur bewahrt Brüggemann darin wieder seine Freiheit, dafs er den Dialog zwischen Beiden sichtbarer hervortreten und in Folge dessen auch Christus zu dem Jünger aufblicken läfst.

Beim Judaskufs ist die Gruppe Christi und des Verräthers mit dem hinter diesem her zupackenden Kriegsknecht entlehnt in Haltung, Bewegung und Tracht des Schergen. Petrus und Malchus sind selbständig behandelt und statt, wie bei Dürer, in den Vordergrund, zur Seite gestellt.

Die Figur des Kaiphas zeigt Anlehnung in Tracht und Geste, während dem feisten Gesicht ein ganz anderer, ohne Zweifel ironisirender Ausdruck in's Dumme gegeben ist. Der vordere schuppenbepanzerte Kriegsknecht, der Christus am Strick hält, erscheint in derselben schlagfertigen Geste, der Ausdruck des Gesichts aber in's Fanatische gezogen; die Figur Christi und des hinter ihm stehenden Schergen erinnert an ein anderes Blatt Dürers, wo Christus vor Pilatus steht.

Die Gruppe der Geifselung ist aus der Profilstellung bei Dürer in die Façe-Stellung übersetzt; in der edlen Gestalt Christi zeigt der Bildschnitzer seine ganze, auch sonst hervortretende Stärke in der Behandlung des Nackten. Der Aufseher bei der Exekution wie bei Dürer. Das Motiv des Ruthenschnürenden Schergen ist aus der „grofsen Passion“ herübergenommen, aber in freiester Originalität durchgeführt.

Bei Pilati Handwaschung ist Christus und die beiden ihn hinwegführenden Häscher im Motiv entnommen. Brüggemann läfst aber den von der Frau des Landpflegers gesandten Diener gegenwärtig sein und das warnende Wort überbringen. Ueber der ganzen Composition liegt eine lebhaftere dramatische Spannung.

Bei der Kreuztragung bringt er das schöne Motiv, auf welches auch Raphael gekommen ist: das Aufstützen der einen Hand auf den daliegenden Stein zur Verwendung. Brüggemann's Christuskopf, anders auch in der Haltung, ist gebrochener, leidvoller als der Dürer's, und wunderschön. Für die Veronika hatte er mehr Raum und hier zeigt er sich in dem grofsen und freien Wurf der Gewandung. Simon von Cyrene ist ganz anders, und zwar in Gestalt eines herrlichen langbärtigen Greises genommen, der Peiniger jedoch mit der umgekehrten Keule dicht hinter Christus, stammt aus Dürer's Blatt. — Im Uebrigen entfaltet sich hier und bei der Kreuzigung, welche ganz unabhängig ist, der Künstler in einer gedrängten Fülle von Gestalten, und man erkennt, wie sehr Characteristik in den Köpfen seine Stärke ist.

Bei der Kreuzabnahme hat ihn die eigenthümliche reale Originalität Dürer's zu sehr angesprochen, als dafs er den mit dem Körper Jesu die Leiter heruntersteigenden Jünger nicht hätte herüber nehmen sollen. Auch Joseph von Arimathia ist ähnlich in Tracht und Haltung. Durchaus zu einer schönen weiblichen Gewandfigur weifs er die Mutter des Herrn zu übersetzen, und ihr tiefen Ausdruck zu verleihen bei der Salbung des Leichnams. Hier weicht er ganz von Dürer ab und hat eine wirkungsvolle Pietà-Gruppe in den Vordergrund gestellt.

Die Vorhölle erscheint im Wesentlichen als Uebertragung des Holzschnittblattes in den Holzschnitz, nur dafs der Plastiker überall das Nackte mehr zur Geltung gebracht hat; dieselbe Geste, welche bei der Eva Dürer's als eine aus der Situation natürlich geborene erscheint, erinnert bei Brüggemann an die Venus von Medici. Auch ist der Täufer Johannes in lebhafte Beziehung zum Beschauer versetzt, während er sich dort zu Adam und Eva wendet.

In Kurzem wird die durch Herrn B r a n d t in Flensburg besorgte Herausgabe des Altarschreins in 26 photographischen Blättern die Kunstfreunde in den Stand setzen, diese eigenthümliche und mit so tüchtigem eigenen Können gepaarte Verwerthung Dürer'scher

Blätter für die Plastik aus eigner Anschauung kennen zu lernen; zugleich sich eine Ueberzeugung von dem hohen Werth des Schleswiger Schreines zu verschaffen.

Fr. Eggers.

Ueber Dürer noch Folgendes. Dr. A. v. Zahn zufolge (Dürer's Kunstlehre und sein Verhältnifs zur Antike. Leipzig 1866. p. 103 Anm.) soll Thomas Venatorius in der Vorrede zu seiner (mir unbekannten) Basler Ausg. von Alberti's „De Pictura" erzählen, wie er Dürer sich darüber habe aussprechen hören, dafs man oft im Geiste Gröfseres erfasse als man nachher darzustellen im Stande sei; ja, dafs er Dürer den Holzschneidern Linien habe vorzeichnen sehn, deren Ausführung mit dem Pinsel ihm dann schwer fiel. Die Worte „sculptoribus praescribere lineamenta quaedam quae ipse deinde penicillo adjutus difficulter assequebatur" sagt Hr. v. Zahn, schienen ihm anders keinen Sinn zu geben.

Mir will diese Uebertragung nicht einleuchten. Praescribere müfste doch, um hier den richtigen Gegensatz abzugeben, geistig genommen werden. Ich erlaube mir eine andere Deutung. Dürer, nehme ich an, läfst Bildschnitzereien ausführen. Die Arbeiter kommen seinen Intentionen nicht nach. Er demonstrirt wie er einen anderen Schwung der Linien, gröfsere Zartheit, feinere Nüancen wünsche, und versucht schliefslich mit Licht und Schatten darzustellen wie er die Modellirung verlange. Aber es wird ihm jetzt selbst schwer den Effekt herauszubringen.

Sollte der Basler Christus so zur Entstehung gekommen sein? Es finden sich einige kleine Stellen an ihm, das Ohr z. B., die, abweichend von der allgemeinen höchsten Vortrefflichkeit die ihn auszeichnet, nun darin ihre Erklärung fänden, dafs einer von den weniger geschickten Arbeitern sich hier versuchte. Wohl zu bemerken scheint mir, dafs nicht „sculptori cuidam" sondern „sculptoribus" dasteht, woraus sich herauslesen liefse, dafs von nach Gesellenart beschäftigten Arbeitern die Rede sei.

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

Für Michelangelo's Lebensgeschichte springen unaufhörlich neue Quellen auf. Während die Florentiner noch immer zögern mit der Bekanntmachung der zahlreichen Briefe, und es bei dem genügen lassen was Guasti in der Vorrede und den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der *Rime* in dürftigen Bruchstücken mittheilt, läfst Daelli in Mailand ein Fascikel *Carte Michelangiolesche inedite* autographisch ans Licht treten, d. h. lithographisch vervielfältigte Abschriften von 46 im Besitz des Dr. Achille Migliavacca zu Mailand befindlichen Documenten, zum kleineren Theile allerdings nur aus Briefen Michelangelo's selbst bestehend, sämmtlich aber für seine Biographie von Interesse.

Was dieselben Wichtiges enthalten, was Guasti liefert, und was sich sonst aus gelegentlichen kleineren Fünden ergeben hat, will ich hier als chronologisch geordnete Nachträge zum Leben Michelangelo's folgen lassen.

Als ältestes Sonett Michelangelo's betrachtet Guasti eines das er in das Jahr 1506 setzt und an Giulio II. gerichtet glaubt.

Signor, se vero è alcun proverbio antico,
Questo è ben quel, che Chi può, mai non vuole.
Tu hai creduto a favole e parole,
E premiato chi è del ver nimico.
Io sono, e fui già tuo buon servo antico;
A te son dato come i raggi al sole;
E del mio tempo non t'incresce o duole,
E men ti piaccio se più m'affatico.
Già sperai ascender per la tua altezza;
E'l giusto peso, e la potente spada
Fassi al bisogno, e non la Voce d'Ecco.
Ma'l cielo è quel ch' ogni virtù disprezza
Locarla al mondo, se vuol ch' altri vada
A prender frutto d'un arbor ch' è secco.

Deutsch:

Herr, wenn jemals ein altes Sprichwort wahr gewesen ist — so ist es dies, dafs wer die Macht hat, nie den guten Willen hat. — Du hast Geschichten und Geschwätz Glauben beigemessen — und den belohnt der ein Feind der Wahrheit ist. = Ich bin und war nun

schon so lange dein guter Diener, — zu dir gehöre ich wie die Strahlen zur Sonne; — meine (verlorene) Zeit aber jammert dich nicht, — und je weniger ich mich anstrenge, um so lieber ist es dir. = Einst hoffte ich aufzusteigen durch deine Erhabenheit; — und dein gerecht abwägendes Urtheil und deine scharfschneidige Macht — (hoffte ich) würden für mich eintreten, nicht aber das Echo (meiner Feinde von dir gehört werden). = Aber der Himmel ist es, der alle Tüchtigkeit (Kunst) so sehr verachtet, — daſs er sie (nur dann) in der Welt erscheinen läſst, wenn er will, daſs sich Jemand abmühen solle, — Früchte von einem vertrockneten Baume zu pflücken.

Gehört dies Gedicht in das Jahr 1506, so könnte auffallend erscheinen, daſs Michelangelo sich einen 'servitore antico' des Pabstes nennt, dem er damals verhältniſsmäſsig kurze Zeit erst diente. Doch lieſse sich das Wort als poetische leichte Uebertreibung entschuldigen. Vortrefflich dagegen paſste das von der Verläumdung gesagte zu dem von Condivi über Bramante's Intriguen erzählten.

Auch dürfte Guasti den 'arbor ch' è secco' auf die Eiche der Rovere's beziehen und daraus die Anspielung noch deutlicher herleiten. Zwar ist die Redensart eine sprichwörtlich ziemlich allgemeine, die Michelangelo an anderer Stelle ganz ohne diese Absichtlichkeit gebraucht und die wie 'risuscitar i morti', das bei ihm gleichfalls öfter vorkommt, nichts als die unnütze Verschwendung der Kräfte an einer unmöglichen Unternehmung bedeutet. Trotzdem könnte die Eiche hier wohl gemeint gewesen und ein doppelter Sinn gewonnen worden sein, für den sich bei Michelangelo sogar besondere Vorliebe nachweisen läſst.

Allein es erhebt sich eine andere Schwierigkeit. Guasti kannte die Originalhandschrift des Sonettes nicht, sondern hatte nur die Abschrift des Codex Buonarroti vor Augen. Ein Facsimile des Originales hätte er auf dem letzten Blatte der von Lawrence bei Woodburn publicirten Handzeichnungen Michelangelo's gefunden.

Hier aber zeigt sich das Sonett in folgender Gestalt:

Signor se uero è alcun prouerbio antico
questo è ben quel che chi puo maī non uole
tu ai creduto a favole *e parole*
e premiato chi e del uer nimico
i sono   I fui (e ssō) tuo buō seruo antico
acte son dato come eraggi alsole
e delmie tēpo nōti incresce ole
e mēti piacco sepiu mafatico

G ia sperai ascēder p la tua alteza
el gusto peso ellapotente spada
fussi albixognio enō lauoce decho
M alcielo equel chogni uirtu dispreza
locarla almōdo seuol caltri uada
a prēder fructo dun arbor ch secho.

('e ssō' nach 'I fui' ausgestrichen, und hiernach zu berichtigen was Guasti darüber sagt. 'Fassi' statt 'fussi' vielleicht nur ein Druckfehler Guasti's.)

Die beiden ersten Strophen und das letzte Wort der dritten erkennen wir hier nun als von fremder Hand zugesetzt! So gut sie an ihrer Stelle sich ausnehmen mögen, so wenig Sicherheit haben wir, dafs sie in dieser Fassung wirklich das enthalten was Michelangelo gewollt. Im Gegentheil, da wir seinen Grofsenkel als eifrigen und rücksichtslosen Ergänzer und Umänderer kennen, liegt die Vermuthung nahe, sie rührten von diesem her. Damit aber änderte sich Vieles. Denn was bleibt übrig von Anspielungen auf Giulio II.? Der 'servo antico' kann sich auf alles mögliche beziehen. Ebenso die 'altezza'. 'Giusto peso e la potente spada' wäre unter Umständen nichts als eine Umschreibung für 'Giustizia', deren allegorische Gestalt Waage und Schwert führt. Ich will damit Guasti nicht entgegentreten, der vielleicht immer noch das Richtige getroffen hat, allein ich kann ihm auch nicht gerade beistimmen und rechne meinestheils diese Verse zu den vielen andern ähnlicher Natur, deren wahrer Inhalt vielleicht niemals wieder bekannt werden wird. —

Als eine wichtige Bereicherung unserer Kenntnifs mufs angesehen werden, dafs durch Guasti die Zeit nun festgestellt worden ist, in der das Sonett auf das bekränzte Mädchen mit dem Haar von gesponnenem Golde entstand: es findet sich auf der Rückseite eines von Michelangelo's Lieblingsbruder Buonarroto geschriebenen und zwar den 24. December 1507 von Florenz nach Bologna adressirten Briefes. Guasti theilt den Brief selbst nicht mit: wahrscheinlich enthielt derselbe die Empfangsanzeige des Schreibens an den Cardinal von Pavia, das Michelangelo seinem Bruder zu schleuniger Weiterbesorgung hatte zugehen lassen.

Auf dem Briefe finden sich abgerissen noch die folgenden charakteristischen Worte: La m'arde e lega et emmi e parmi un zucchero = sie quält mich und hält mich gefangen und ist und scheint mir süfs wie Zucker.

Der neumitgetheilte Text weicht vom bisher bekannten ab, und zwar in einer Weise, die besonders geeignet ist, die Methode erkennen zu lassen, nach der Michelangelo's Grofsneffe die Gedichte seines Vorfahren verbessern, oder vielmehr verständlich machen zu müssen glaubte, denn es wäre doch ungerecht, andere Absichten bei ihm vorauszusetzen. Man mufs bedenken, dafs die Zeit, in der er diese Verse zum erstenmale herausgab, die jener von den Jesuiten herbeigeführten officiellen Prüderie war, wo man im Unschuldigsten Gift entdeckte.

Quanto si gode, lieta e ben contesta
Di fior, sopra' crin d'or d'una, grillanda:
Che l'altro inanzi l'uno all' altro manda,
Come ch' il primo sia a baciar la testa.
Contenta è tutto il giorno quella vesta
Che serra 'l petto, e poi par che si spanda:
E quel c' oro filato si domanda
Le guanci' e 'l collo di toccar non resta.
Ma più lieto quel nastro par che goda,
Dorato in punta, con si fatte tempre
Che preme e tocca il petto ch' egli allacia.
E la schietta cintura che s'annoda
Mi par dir seco: qui vo' stringier sempre!
Or che farebbon dunche le mie braccia!

Im Versuche einer deutschen Uebertragung:

Der schwergeflochtne Kranz im blonden Haare:
Wie er mit Blüthen und mit Blätterspitzen
Die Stirn ihr küfst! Zuerst sie zu besitzen,
Stolz und beglückt. — Und wie im langen Jahre
Tagtäglich diese Brust sanft einzuschliefsen,
Und wieder nachzugeben ihrem Drange,
Dies Kleid sich glücklich fühlt! Und wie zu Wange
Und Hals die goldgesponn'nen Locken fliefsen
Vom Haupt herab! Sieh des Gewandes Saum,
Mit Gold gestickt: wie er den Athemzügen
Des Busens folgt, hinauf, hinabgetragen!
Den Gürtel sieh, verknotet leicht! — O Traum
Des Glücks, sagt er, sich so um sie zu fügen! —
Was aber würden meine Arme wagen!

Der Unterschied, der zwischen dem activen 'fare' der Arme und dem mehr passiven Glücksgefühle, das dem Kranze, dem Gewande und dem Gürtel zugeschrieben wird, liegt, und auf dem eigentlich die Pointe des letzten Verses beruht, liefs sich nur sehr

ungenügend ausdrücken. 'Wagen' erscheint mir zu allgemein und hat an der Stelle wo es steht keinen guten Platz. Der Accent fällt nicht genug darauf. Doch finde ich keine andere Wendung.

Wollen wir annehmen, wozu freilich nichts als die Phantasie berechtigt, dieses Gedicht sei mehr als der bloſse Ausdruck der Bewunderung den ein schöner Anblick in Michelangelo erregte, so bildete das Gefühl das es ausspricht einen schönen Hintergrund zu der endlich einem glücklichen Abschlusse zueilenden Arbeit an der Statue des Pabstes, und Michelangelo's Aufenthalt in Bologna verlöre etwas von dem traurigen Schimmer den seine bisher bekannt gewordenen Briefe darüber fallen lassen. Vielleicht daſs die Florentiner Briefe näheren Aufschluſs geben in der Zukunft.

Guasti bespricht das von mir über dies Sonett und Raphaels mit 1512 bezeichnetes Frauenporträt der Tribune von Florenz gesagte, widerlegt es und bemerkt in einer Note 'es schiene jedoch als hätte ich selbst keinen Glauben an meine Conjectur.' Guasti hat mich nicht recht verstanden. Ich hatte gar keine Conjectur aufgestellt, ausdrücklich die Idee zurückgewiesen, als könne sich Michelangelo's Sonett auf das Gemälde beziehen, und dasselbe nur erwähnt weil ich so einen Uebergang zu Raphael fand. Die betreffende Stelle meines Buches kann keinen Zweifel darüber zulassen. —

Hätte Michelangelo übrigens sein Gedicht nicht zufällig auf den das Datum verrathenden Brief geschrieben und wäre zugleich nicht die ursprüngliche Form aufgefunden, bei der der goldene Kranz fehlt, so würde ein zweites, offenbar derselben Stimmung entsprechendes Sonett, das Guasti sogleich darauf folgen läſst, fast als eine brillante Bestätigung der mir zur Last gelegten Conjectur erscheinen. Denn jenes Portrait der Tribune trägt auſser dem goldenen Kranze als Hauptkennzeichen den prachtvollen Pelz, der die Schulter halb bedeckt und in den die eine Hand der Frau so reizend coquett hineingreifend sichtbar wird; und gerade ein solcher Pelz bildet zum gröſsten Theile den Inhalt dieses zweiten Gedichtes, zum ersten Male hier zu unserer Kenntniſs kommend, das erste jedoch an Schönheit nicht erreichend: D'altrui pietoso e sol di se spietato. Michelangelo vergleicht sich hier mit einem Seidenwurme der sich selbst vernichte um andere zu bekleiden, und wünscht sein rauhes Aeuſsere möchte sich in den Pelz verwandeln, der die Brust der Frau so schön umgebe. Höchst wunderlich ist der

Gedanke mit dem es schliefst. Er wünscht sich an die Stelle der 'pianelle', der vom Gürtel gehaltenen Unterstützung des Busens wie sie die Frauen in Italien tragen.*) Warum aber wünscht er es? um in dieser Stellung bei Regenwetter stets auf so liebliche Art im Trocknen zu sitzen! Man mufs bedenken, dafs wir es hier mit dem auf ein altes Briefcouvert hingeworfenen Scherze eines jungen Mannes zu thun haben, der weder für sein Leben, noch für die Zeit nach seinem Tode eine Publication dieser Poesien auch nur für möglich hielt. Dichten war damals das gewöhnliche. Jedermann sprach so seine Gedanken und Gefühle aus, und es würden, wollte man all das nur zusammendrucken was auf diese Weise vielleicht noch erhalten ist, (das Meiste ging sicherlich verloren) dicke Bände entstehen. Trucchi hat in seinen *Poesie inedite* doch wohl nur das beste ausgewählt. —

Einige Jahre später fiele dann ein anderes Sonett, wenn es wahr ist dafs dessen höchst seltsamer Inhalt, dem, wie Guasti in einer Anmerkung sagt, auch die wunderlich verdrehte Schreibweise entspricht, sich auf die Zustände unter Giulio II. bezieht, zu der Zeit als man in Rom die gröfsten Anstrengungen machte den Krieg gegen die Franzosen fortzusetzen, während Michelangelo, der an der Sistina arbeitete, keine Bezahlung erhielt; im September 1510 also, wie seine Briefe beweisen.

Er vergleicht Rom mit der Türkei (dem Lande wo Christus verrathen und verspottet ward) und beschreibt wie es da hergehe:

Hier werden die heiligen Kelche zu Helmen und Degen umgearbeitet — und das Blut Christi Schoppenweise für Geld verkauft — und Kreuz und Dornen sind Lanzen und Schilde**) — und

---

*) Die Crusca giebt diese Bedeutung des Wortes nicht, allein der Sinn kann hier nicht zweifelhaft sein.

O fussi sol la mie l'irsuta pelle
  Che, del suo pel contesta, fa tal gonna
  Che con ventura stringe si bel seno,
Che 'l giorno pur m'aresti; o le pianelle
  Fuss' io, che basa a quel fanno e colonna,
  Ch' al piover t' are' pure adosso almeno.

Dazu die Variante:

Ch' i l'are' pure il giorno; o le pianelle
  Che fanno a quel di lor basa e colonna,
  Che pur ne porterei duo nev' almeno.

**) son lance e rotelle. Guasti erklärt: lance e scudi. Sollte rotella vielleicht für Kugel, und, in erweiterter Form, für Geschofs hier gebraucht sein? Das Bild käme so besser heraus.

Christus selber verliert die Geduld. = Aber möge er sich nur nicht hierher verirren — denn sein Blut würde bis zu den Sternen gehen (aufspritzen? Guasti meint: der Preis seines Blutes [wofür sie es verkaufen] würde unerschwinglich hoch werden) — denn in Rom verkaufen sie ihm die Haut — und es ist uns jeder Weg zum Guten abgeschlossen. = Bin ich jemals darauf ausgewesen einen Schatz zu besitzen: — jetzt wo ich alle Arbeit aufgegeben habe — macht es der, der den Mantel trägt (der Pabst) mit mir wie die Medusa mit dem Mauren (macht mich zu Stein d. h. regungslos). = Aber wenn im hohen Himmel Armuth (freilich) angenehm ist — wie soll unser Zustand dennoch uns zum Heile gereichen — wenn die Fahne unter der wir kämpfen das ewige Leben uns vernichtet. (S'un altro segno amorza l'altra vita. Ich folge hier Guasti's Erklärung, obgleich mir etwas anderes dahinter zu stecken scheint). Unterzeichnet ist das Sonett mit 'Vostro Miccelagniolo, in Turchia.' Michelangelo wollte bekanntlich ehe er nach Bologna ging um sich mit dem Pabste auszusöhnen, ein Engagement nach Constantinopel annehmen, wohin ihn der Sultan zu haben wünschte. Der Entschlufs sich nach Bologna zu begeben, hob diese Pläne dann auf. Möglich dafs er dort, wo die Kriegsrüstungen ja viel eifriger noch als in Rom ihm unter den Augen sein musten, in einem Momente wo er sich vom Pabst vernachlässigt glaubte, diese Verse dichtete und nach Hause schickte. Die Unterschrift deutete dann an dafs er es in Bologna nicht viel besser getroffen habe als wenn er in die Türkei gegangen wäre.

Hiermit stimmte auch dafs Rom in dem Sonette in einer Weise genannt wird, als sei es nicht der Ort wo Michelangelo sich gerade befand. —

Im Frühling 1510 war Michelangelo noch in voller Arbeit gewesen, und dafür, wie wichtig man dieselbe hielt und wie hoch er selbst damals schon stand, spricht ein bei Daelli abgedruckter Brief; das älteste von den Mailänder Documenten, geschrieben von dem bekannten Cardinal von Pavia, dem grofsen Günstlinge des Pabstes:

Excellens Vir nobis dilectissime Salutem. Nachdem wir zur Zufriedenheit Seiner Heiligkeit des Pabstes unseres Herrn ein grofses Gebäude in der Magliana aufgeführt und darin eine kleine Capelle gebaut haben, möchten wir die Kleinheit dieser Capelle durch die

Güte der Malerei ausgleichen, und wünschten deshalb unter anderen auch von Eurer Hand, als desjenigen der alle andern übertrifft, einen heiligen Johannes den Täufer der unseren Herrn Jesus Christus tauft, in Fresco gemalt zu haben, die Figuren nicht sehr grofs, wie Ihr von meinem gegenwärtigen Secretär zu genügender Auskunft vernehmen werdet. Wir glauben in dieser Weise Euch mit aller Sicherheit in Anspruch nehmen zu dürfen, wie Ihr Eurer einzigen Kunst wegen in allem was vorfällt dasselbe bei Uns thun könnt. Obgleich ich weifs dafs Ihr im höchsten Maafse beschäftigt seid, so mufs ich Euch doch bitten und in Euch dringen, wenn Ihr jemals etwas für uns habt thun wollen, uns in Bezug auf diese beiden kleinen Figuren gefällig zu sein, die wir höher als das ganze Gebäude schätzen und für die wir uns, ganz abgesehen von unserer beständigen Dankbarkeit, Euch in allen Euren Geschäften besonders erkenntlich und dienstwillig erzeigen werden. Lebt wohl.

Ravenna, 3. Mai 1510. Der Cardinal von Pavia.

Adresse: Excell. viro dno. Michelangelo Florent. in Pictura ac statuaria arte Principi nobis dilectissimo. F. Card.lis papien. Buon. ac Romandiole & Legatus.

Daelli setzt als Ueberschrift: Il Cardinal di Pavia a Michelangelo a Firenze. Der Irrthum ist daraus entstanden dafs die Abkürzung der Adresse 'florentino' für 'Florentiae' gelesen wurde. Michelangelo war in Rom damals.

Ich habe die Magliana nicht selbst gesehen, allein demzufolge was Passavant von ihr erzählt, ist die erwähnte Capelle keine andere als die, in der unter Raphael's Leitung später die Marter der heiligen Felicitas gemalt worden ist (Pass. Deutsche Ausgabe I, 290. II, 349), während die übrigen Gemälde von einem Schüler des Perugino herrühren. Wahrscheinlich waren es die bedenklichen Ereignisse in der Romagna, die den Cardinal bald nicht mehr an seinen Auftrag denken liefsen, bis er dann im folgenden Jahre, nachdem er mit Schande und dem Verdachte des Verrathes bedeckt Bologna aufgegeben, vom Herzoge von Urbino, dem Neffen des Pabstes, auf offener Strafse erstochen wurde.

Passavant setzt Raphael's Composition nach 1518, so dafs die Capelle noch acht Jahre auf ihren letzten Schmuck zu warten gehabt hätte. Bisher fehlte jede Andeutung dafs diese Arbeit anfänglich Michelangelo zugedacht gewesen war. —

Die beiden nächsten neuentdeckten Documente fallen gleichfalls in den Mai, drei Jahre später aber.

Alles verändert. Giulio todt. Leo X eben gewählt. Michelangelo mit dem Grabdenkmale Giulio's beschäftigt und noch ohne Bestellungen von Seiten des neuen Pabstes. Auf diese Arbeit beziehen sich die nachfolgenden Quittungen:

Jo michelagniolo di lodouicho buonarroti o ricieuto ogi questo di septe dimagio | dal datario duch. dugento doro di chamero, e quali sono uno mese de la | pagha p chonto de la sepoltura de papa Julio. e p il decto datario meglia | paghati bernardo bini qui ĩ roma e p fede de cio io michelagniolo decto | . o . facta questa quitãza di mia propia mano questo di sopradecto nel mille cinque cento tredicj.

Michelangelo bekennt hiermit also, den 7. Mai 1513 von Bernardo Bini 200 Kammerducaten in Gold, als Zahlung für einen Monat Arbeit am Grabmal erhalten zu haben.

Wunderbarer Weise jedoch besitzt Herr Major Kühlen aufser dieser eine zweite, sowohl der Fassung wie der Handschrift nach ganz gleiche Quittung. Inhalt, Datum, sogar Zeilenabtheilung stimmen durchaus überein — nur dafs statt 'duch. dugento' 'duch. mille e secento' zu lesen ist. An ein und demselben Tage mithin zwei verschiedene Summen als Bezahlung desselben, einen Monats ausgezahlt. Und was das seltsamste ist: dieser Widerspruch erstreckt sich in's folgende Jahr, aus dem Herr Major Kühlen abermals zwei Quittungen besitzt, eine vom 7. April, wo Bernardo Bini im Namen des Messer Lorenzo Pucci Michelangelo 1600 Dukaten als 'paga' für einen Monat, und eine vom 8. Mai 1514, worin dieselbe Summe in derselben Weise ausgezahlt wird.

Ich habe eine so grofse Anzahl von Manuscripten Michelangelo's unter den Augen gehabt, dafs ich mich kaum würde täuschen lassen. Höchstens die zuerst erwähnte Quittung könnte verdächtig erscheinen, obgleich die Gründe dafür schwach sind, und recht gut eine schlechte Feder die Schrift etwas härter und ungelenker als gewöhnlich ausfallen lassen konnte. Nun geht aus dem was wir über das Grabdenkmal wissen, nicht hervor wie es mit der Bezahlung gehalten wurde. Der Preis für das Ganze war in dem nach Giulio's Tode geänderten Contracte auf 16000 Duk. erhöht worden. Hievon sind überhaupt ausgezahlt worden 5000; denn obgleich die Erben

des Pabstes später behaupteten, alle 16000 gezahlt zu haben, so konnten durch producirte Quittungen nur 5000 bewiesen werden. Rechnen wir nun aber die vorliegenden Quittungen zusammen, so kommen 5000 Duk. heraus, und wir hätten somit jene Belege für alle geleisteten Zahlungen hier vor uns. Die Sache mit den Monatsraten ist mir trotzdem nicht klar. Das wiederum geht aus Michelangelo's Correspondenz vom Jahre 1515 hervor, dafs er grofse Summen empfangen hatte, die in Florenz einstweilen deponirt wurden, woher er sich dann nach Bedürfnifs wieder Geld nach Rom zusenden liefs. —

Was das Grabmal selbst anlangt, so ist seit längerer Zeit schon eine Zeichnung der Albertina zu Wien photographisch veröffentlicht worden welche die erste Idee des Moses als Federskizze von der Hand Michelangelo's enthalten soll. Um der Sache gröfsere Wahrscheinlichkeit zu verleihen, hat der Anfertiger dieses Blattes dem rechten Arme eine andere Lage gegeben und zwar eine die Michelangelo niemals in den Sinn hätte kommen können. Das Blatt gehört zu den zahlreichen meistens im vorigen Jahrhundert in betrügerischer Absicht angefertigten, sogenannten 'ersten Ideen' bedeutender Kunstwerke. —

Im Juli 1514 befindet sich Michelangelo in Florenz, er hätte jene für das Grabmal gezahlten Summen bei dieser Gelegenheit mit dorthin nehmen können. Die Reise ergiebt sich aus einem von Daelli mitgetheilten Briefe des Cardinal Giulio dei Medici an ihn, zugleich das früheste Document welches Michelangelo nach der Wahl Leo's in Verbindung mit den Medici zeigt, und zwar in der freundschaftlichsten. Er hat sich wegen Ankauf eines Grundstückes brieflich an den Cardinal gewandt, dieser den Brief (wie er schreibt) dem Pabst zu lesen gegeben, der die Angelegenheit nun sogleich in einer Weise zu regeln befiehlt der man deutlich die Absicht anmerkt dem grofsen Meister in jeder Art gefällig zu sein. Der Brief ist vom 19. Juli, ex palatio. Die Adresse lautet:

Sp.li (spectabili) Michaeli Angelo Buonaroti
Amico nostro Charissimo

und darunter der Name des Cardinals mit seinen Titeln. Nun ist man mit 'amico' und 'fratello' zwar freigebig in Italien, es scheint aber als ob das Wort von 'carissimo' begleitet und auf der Adresse gebraucht, sowohl hier als im Briefe des Cardinal von Pavia etwas

mehr enthalten hätte als bloſse Höflichkeit. Die Anrede zu Anfang des Briefes lautet gleichfalls: Sp.lis vir Amice charis. —

Das nach diesem Schreiben von Daelli mitgetheilte Billet des Cardinale Aginense an Michelangelo handelt vom Grabmal und bestätigt, was wir freilich bereits wuſsten, daſs Michelangelo bis zum Herbste des Jahres 1516 in Rom eifrig daran beschäftigt war. Auch hier lautet die Adresse: Amico carissimo; die Anrede nennt ihn nur einfach bei Namen:

Michel Angelo, da Ihre Excellenz die Frau Herzogin von Urbino den entschiedenen Wunsch hegt Eure Arbeiten für das Grabmal Pabst Giulio's, guten Andenkens, in Augenschein zu nehmen, und da Ihr wiſst daſs dieselbe hier mit mir zusammen und ich mit Ihrer Excellenz zusammen bin, so werdet Ihr mir deshalb das ganz auſserordentliche Vergnügen bereiten, die besagten Arbeiten der genannten Madama Illustrissima zu zeigen, und bitten wir Euch Sie nicht etwa mit dem unangenehmen Gefühle von Rom abreisen zu lassen, diese Sachen nicht gesehen zu haben, denn Sie legt den gröſsten Werth darauf. Lebt recht wohl. Aus unserem Palaste, den 21. April.

Daelli druckt: che sapiamo li seria grandissimo et bene valeat ex domo nostra etc. Jedenfalls hat der Cardinal schreiben wollen: grandissimo piacere (oder dergl.), et bene valeat. ex domo nostra. 'valeatis' nämlich.

Aginense gehörte mit zu den Testamentsexecutoren. Man fühlt seinem Briefe an, daſs er zu befehlen wünschte, sich lieber aber doch auf's Bitten legte. Ob Michelangelo ihm zu Willen war, wissen wir nicht. Seine Stimmung war damals nicht die angenehmste. —

Zu Ende desselben Jahres begannen die unglücklichen Zeiten von Pietrasanta und Carrara, wo er dort neue Marmorbrüche entdecken sollte, hier aber Händel mit den Einwohnern bekam, welche die bevorstehende Concurrenz fürchtend, Alles für eine Intrigue seinerseits zu ihrem Schaden hielten. Es hat sich in der Folge zur Genüge herausgestellt, daſs Michelangelo's, durch Leo des Zehnten Eigensinn bei Pietrasanta eröffnete Brüche den Marmor nicht lieferten auf den es ankam, allein man war weit entfernt in Rom damals seinen Berichten Glauben zu schenken, sondern traute ihm im Gegentheil geheimes Einverständniſs mit den Carraresen zu. Darauf

bezieht sich ein von Daelli gebrachter Brief des Cardinals Giulio di Medici, aus Rom den 2. Februar 1517 geschrieben.

Im December 1516 nämlich hatte Michelangelo dort den definitiven Auftrag erhalten, die Façade der Kirche von San Lorenzo in Florenz auszuführen, ein ungeheures mit Sculpturen zu bedeckendes Feld. Er war im Begriff in's Gebirge abzugehen und mit den Arbeiten in den Steinbrüchen anfangen zu lassen. Auf der Stelle bereits scheinen aber auch seine Feinde im Vatican zu bohren begonnen zu haben; das nachfolgende Schreiben nun giebt Einblick in diese Dinge:

Wir haben Eure Briefe empfangen, sie unserem Herren mitgetheilt, und von Euren Fortschritten Kenntnifs genommen; dafs Ihr jedoch alles zum Vortheil von Carrara gewandt habt, hat Sr. Heiligkeit wie auch uns zu nicht geringer Verwunderung gereicht; denn was uns Francesco Salviati mittheilt entspricht durchaus nicht Euren Behauptungen. Salviati ist persönlich an Ort und Stelle gewesen, hat die Marmorbrüche von Pietrasanta in Gegenwart einer Anzahl kundiger Meister untersucht, und berichtet, der Marmor finde sich dort in gröfster Fülle, von schönster Qualität und sei auf das bequemste zu transportiren. Unter so bewandten Umständen mufste der Verdacht entstehen, Ihr hättet die Absicht, Eures persönlichen Vortheils wegen*) den carrarischen Marmor zu begünstigen und den von Pietrasanta in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, ein Verfahren, welches Ihr, angesichts des Vertrauens das wir immer in Euch gesetzt haben, sicherlich nicht hättet einschlagen sollen.

Wir theilen Euch deshalb mit, dafs es Sr. Heiligkeit rücksichtsloser Willen ist, es solle fortan bei allen Arbeiten, sei's für Sanct Peter, für Santa Reparata oder für die Façade von San Lorenzo, Marmor von Pietrasanta zur Verwendung kommen und kein anderer, einmal aus den bereits gesagten Gründen, vorzüglich aber deshalb weil er billiger ist als der von Carrara. Aber selbst wenn er theurer wäre, Seine Heiligkeit will dafs er unter allen und jeden Umständen angewandt werde, denn es soll der Marmorhandel in Pietrasanta in Zug kommen und die Stadt ihren Vortheil davon haben. Seht Euch deshalb vor, in Vollzug zu setzen was wir Euch anbefohlen haben und handelt diesen Anweisungen nicht zuwider,

*) Als hätte man ihm in Carrara Procente gegeben!

da dies eine offenbare Widersetzlichkeit gegen den Willen Sr. Heiligkeit und gegen den unsern wäre, und wir dann den gerechtesten Grund zur Unzufriedenheit gegen Euch hätten. Domenico (Buoninsegni wahrscheinlich) ist beauftragt Euch in demselben Sinne zu schreiben, antwortet ihm wenn es nöthig sein sollte, und gebt sogleich jede Idee an Widerstand auf. (et presto levandovi dalla mente omni pervecacia.) Lebt wohl.

Rom, den 2. Febr. 1517. Der Cardinal von Medicis.'

Auf der Addresse wird Michelangelo diesmal nur 'Sculptor noster carissimus' und ebensowenig in der Anrede Freund genannt.

Der Brief ist höchst bezeichnend. Man sieht daſs Pabst und Cardinal die Absicht haben, so strenge als möglich zu schreiben, zugleich aber daſs sie beide halb voraussetzen, Michelangelo werde doch thun wozu er Lust habe. Sie verbieten ihm deshalb förmlich, ihnen zu antworten: er soll sich an den Secretär wenden. Wäre es Leo's ernsteste Absicht gewesen seinen Willen à tout prix durchzusetzen, so wuſste er als Pabst recht gut, daſs er eine Bulle erlassen konnte. Dann aber hätte ihm Michelangelo wahrscheinlich den Dienst aufgesagt.

Dessen Antwort kennen wir nicht. Jedenfalls lieſs er einstweilen noch in Carrara fortarbeiten, fügte sich jedoch in soweit daſs er auch bei Pietrasanta brechen lieſs. Wie es dort zuging, läſst ein nun besser verständlicher Brief in Besitz des Britischen Museums erkennen den ich bisher nicht publicirt habe.

No. 39 der Briefe an seinen Bruder Buonarroto:

Buonarroto. Jo vorrei che tu mi avvisassi se Jacopo Salviati a fatto fare el partito ai consoli dell' arte della lana secondo la minuta come mi promesse, se non l'ha fatto fare, pregalo per mia parte che non la facci, e quando tu vedessi che e' non fussi per farlo, avvisami, acciochè io mi ritragga di qua, perchè mi sono messo in una cosa da impoverire, e anche non mi riesce, come stimavo; pure, non di manco, quando mi sia osservato quello che è detto, sono per seguitare la impresa con grandissima spesa e noia, e senza certezza nessuna per ancora. Circa ai casi della strada qua, dì a Jacopo ch' io farò tanto quanto piace alle sua magnificenza, e che quello mi commetterà, non sene troverà mai ingannato, perchè io

non cerco l'utile mio in simile cose, ma l'utile e l'onore de' padroni e della patria, e se io ho chiesto al papa, o al cardinale, che mi dieno autorità sopra questa strada, l'ho fatto solo per potere commandare, e farla dirizzare in que' luogi dove sono e' marmi migliori, chè non gli conosce ogniuno, e non l'ho chiesta per farla fare per guadagnare, ch' io non penso a simile cosa, anzi prego la magnificenza di Jacopo che la facci fare a maestro Donato, perchè vale assai in questa cosa, e ho ch' e' sia fedele, e che a me dia autorità di farla adirizzare e acconciare come mi pare, perchè conosco dove sono e' marmi migliori, e so che strada bisognia a correggiare, e credo megliorarci assai per chi spenderà, però fa intendere quello ti scrivo a detto Jacopo, e raccommandami a sua magnificenza, e prega quella mi raccommandi a Pisa a' sua uomini che mi faccino favore a trovare barche per levare e' mia marmi da Carrara. Sono stato a Genova, e ho condotto quân (sic!) barche alla spiaggia per caricargli; e' Carraresi hanno corotto e' padroni di dette barche e hanno pensato d'assediarmi immodo che io non ho fatto conclusione nessuna, e credo oggi andare a Pisa per provvedere dell' altre, però raccommandami, come detto, e scrivimi

A dì dua d'aprile.

fate di Piero che sta meco come faresti di me, e s'egli bisognia danari, datagli.

Michelagniolo in Pietrasanta.

(empfangen d. 3. April, steht auf der Adresse)

Deutsch:

Buonarroto, ich wünschte dafs du mich wissen liefsest ob Jacopo Salviati den Contract mit den Consuln der Wollenweberzunft in Richtigkeit gebracht hat so wie wir ihn aufgesetzt haben und wie er mir versprach. Hat er es nicht gethan, so bitte ihn meinerseits: nicht abzuschliefsen; und solltest du gewahren dafs er nicht abzuschliefsen gedächte, so theile es mir mit, damit ich mich fortmache von hier, denn ich habe mich in etwas eingelassen das mich zum armen Manne macht und es geht alles gerade so schlecht wie ich voraussah (oder: und alles stellt sich ganz anders hier heraus als ich gedacht). Trotzdem, hat man das was ausgemacht wurde, mir gehalten, so will ich die Unternehmung fortsetzen so viel sie mich auch kosten und mir Unannehmlichkeiten bereiten mag und so wenig ich irgend etwas Sicheres vor Augen habe. Was den

Bau der Strafse anlangt, so sage Jacopo ich würde alles thun was Seiner Magnificenz (d. h. ihm) irgend genehm sei, und, was er mir auftragen wird, er soll dabei nicht zu kurz kommen, denn ich suche meinen eignen Vortheil keineswegs bei dergleichen Geschäften, sondern den Vortheil und die Ehre der Herren und Beschützer unseres Vaterlandes, und wenn ich mir beim Pabste ausbedungen habe, oder beim Cardinal, dafs sie mir in Betreff der Strafse volle Machtvollkommenheit verliehen, so habe ich das gethan, nur um frei befehlen zu können und sie dahin zu dirigiren wo die besten Steinlagen sind, denn es kennt die nicht ein jeder; nicht aber habe ich dies Verlangen gestellt um dabei für mich besondern Gewinn zu machen, woran ich nicht denke, im Gegentheil Seine Magnificenz bitte, den Bau Meister Donato zu übertragen weil derselbe in dergleichen erfahren und ein zuverlässiger Mann ist; mir aber gebe er Machtvollkommenheit die innezuhaltende Linie meinem Gutdünken nach zu bestimmen, denn ich weifs wo der beste Marmor zu finden ist, und verstehe mich darauf welcher Art Strafse es bedarf und glaube dafs die welche zu bezahlen haben sich gut dabei stehen werden. Deshalb lafs was ich dir schreibe genanntem Jacopo zu Ohren kommen und empfiehl mich Seiner Magnificenz und bitte ihn mir gute Empfehlungen nach Pisa zu geben damit man mir dort günstig und behülflich sei die nöthigen Barken zu Fortschaffung meines Marmors von Carrara zu erlangen. Ich bin in Genua gewesen und habe eine Menge Barken gemiethet um sie am Ufer (bei Carrara) zu befrachten; die Carraresen aber haben die Schiffer bestochen und mich selbst mit Gewalt zurückhalten wollen so dafs alles noch beim Alten steht, und denke ich heute nach Pisa zu gehen um anderes Fahrzeug zu beschaffen. Empfiehl mich deshalb wie ich gesagt und schreibe mir. Den 2. April. Michelangelo in Pietrasanta. Betrachtet meinen Diener Pietro wie meinen Stellvertreter in jeder Beziehung, und braucht er Geld, so gebt ihm.

Die näheren Verhältnisse finden sich im L. M.'s, Cap. IX. Nur habe ich, da der Brief ohne Datum war und die anderen Anhaltpunkte keine bestimmte Zeit vorzeichneten (Michelangelo's eigene Darstellung [L. M.'s Anm. 85, II. Ed.] erlaubte es), und da endlich auf der Adresse der folgenden Briefe das Jahr 1518 sich aufgeschrieben fand, diese Ereignisse um ein Jahr zu spät angesetzt. Daelli's Brief ist nun auch deshalb von Wichtigkeit weil er hier

eine schärfere Bestimmung möglich macht. Da Michelangelo selbst nämlich angiebt, er sei den 6. Februar 1517 in Florenz von Rom zurück gewesen, eine Reise die drei bis vier Tage erforderte, so sehen wir dafs Cardinal und Pabst die Klugheit gebraucht hatten, ihm jenes Schreiben vom 2. Februar entweder im Moment der Abreise einzuhändigen oder es zugleich mit ihm abgehen zu lassen, damit er es erst in Florenz erhielte, und es in Rom nicht etwa zu einer Scene käme.

Michelangelo gab nach. Allein unter der Bedingung nur, dafs ihm, wenn die Strafse in Pietrasanta gebaut werden sollte, diese Unternehmung ganz übergeben würde. Die Consuln der Wollenweberzunft hatten dabei mitzusprechen, weil es sich zugleich um den Bruch eines neuen Marmorpflasters für den Florentiner Dom handelte, der dieser Zunft gehörte. Wie es scheint war in diesem Contracte Michelangelo's Eigenthum an der zu erbauenden Strafse zur Bedingung gemacht, und Salviati, der Gonfalonier, hielt die Sache hin, entweder weil er damit nicht einverstanden war, oder weil die Wollenweberzunft auf diese Clausel, von Pabst und Cardinal zugestanden, nicht eingehen wollte.

(Fortsetzung im nächsten Hefte.)

DÜRER UND RAPHAEL. — RAPHAEL'S GALATEA. — RAPHAEL'S TOD.

Wie reich und zutreffend Dürer's Phantasie war, und wie Raphael's überall aufsaugender Geist auch bei ihm gesammelt, zeigt dessen Spasimo, das in seinem Hauptmotive Dürer's kleiner Passion entnommen worden ist. Von Eye spricht im Leben Dürer's von dieser Entlehnung als einer bekannten Sache, ich gestehe, mich nicht zu erinnern, wer sie vor ihm herausgefunden hat. Auch mir scheint die Verwandtschaft unleugbar, denn der sich mit der Hand des gesteiften Armes auf einen flachen Stein aufstemmende, hinsinkende Heiland findet sich vor Dürer nicht in dieser Gestalt, soweit meine Kenntnifs reicht. Die Figur des mit der Lanze von oben quer zustechenden Begleiters jedoch erinnert, obgleich Dürer gleichfalls die Elemente zu ihr liefern konnte, an eine auf Raphael's, denselben

Gegenstand darstellenden Jugendbilde (gestochen in der Galerie Orléans zu finden) anzutreffende Gestalt.

Weit auffallender als dies Verhältnifs jedoch ist ein anderes.

Die Florentiner Sammlung besitzt zwei Kreuztragungen Dürer's, beides rasch hingeworfene Federzeichnungen mittleren Formates aus dem Jahre 1521, in Photographieen jetzt billig zu haben. Bei Vergleichung der einen derselben mit Raphael's Spasimo wird man eine auffallende Aehnlichkeit entdecken, und zwar nicht mit dem Gemälde selbst, das Dürer nicht gesehen haben konnte, sondern mit dem 1517 danach erschienenen Stiche; man bemerke das Fallgitter im Thore rechts, das sich auf dem nach Raphael's Skizze gearbeiteten Stiche Agostino Veneziano's findet, auf dem Gemälde jedoch nicht. So hätte denn Dürer zuerst gegeben und dann wieder genommen. —

Noch ein Anderes.

Das Leben der Maria erschien 1511, war vielleicht aber in einzelnen Blättern bereits früher im Handel und so in die Hände Marc Antons gerathen, der sich für seine Nachstiche sicherlich so rasch als möglich in Besitz neuer Originale zu setzen suchte. Im Jahre 1511 beendigte Raphael das erste Zimmer der Camere della Segnatura, um darauf das zweite in Angriff zu nehmen. Nun vergleiche man die Darbringung Christi Dürer's mit der Vertreibung des Heliodor. Auf ersterer finden wir das hier (soviel ich weifs) zuerst gebrauchte Motiv des eine Säule umarmenden Zuschauers. Ferner darauf die von Raphael so schön weiter ausgebildete, von hinten gesehene knieende Frau mit dem einen nach rückwärts gestreckten Fufse. Es ist möglich, dafs ich hier zu viel gesehen, doch hat für mein Gefühl Dürer Raphael die Idee für beide Gestalten geliefert. Möglich dafs eine weitere Vergleichung noch Anderes auffinden läfst. Solche Entdeckungen, statt Raphael's Ruhm zu schmälern, erhöhen ihn, denn indem sie zeigen, was er fand und was er daraus gestaltete, tritt seine ganze Eigenthümlichkeit um so glänzender ans Licht.

Raphael's Heliodor leitet mich noch einmal auf den mit seiner Gestalt ziemlich identischen Flufsgott auf dem Urtheil des Paris, in welchem wir neben der Galatea die deutlichste Spur eines bewusten Studiums antiker Compositionswerke gewahren.

Ich hatte dieses Blatt ins Jahr 1518 etwa setzen zu dürfen

geglaubt, bin jetzt aber der Meinung, dafs es viel früher und zwar grade in die Zeit des Heliodor und somit auch der Galatea verlegt werden müsse. Vasari nämlich setzt es unter die ersten Blätter, welche Marc Anton nach Raphael gestochen habe.

Hier nun böte es vielleicht eine Bestätigung der vom Marchese Haus in seiner Schrift über die Galatea gemachten Hypothese dar, dafs Raphael nämlich die Absicht gehabt, das ganze Leben der Venus in Chigi's Gartenhause zu malen. Wäre diese so durchgearbeitete, und gewifs nicht etwa nur um von Marc Anton gestochen zu werden geschaffene Composition für eine der anderen Wände der Loggia bestimmt gewesen? Die in antikem Geiste gehaltene Darstellung pafste dann in jeder Weise zur Galatea.

Für meine Erklärung dieses Gemäldes aber, bin ich so glücklich, endlich einen ziemlich bedeutenden Beweis zu finden.

Vasari beschreibt die Scene dreimal in seinem Werke. Im Leben Raphael's (Vas. VIII, 22): 'Raphael hatte für Chigi in einer 'Loggia seines Palastes, heute 'i Chisj in Trastevere' genannt, in 'zartester Ausführung eine Galatea im Meere auf einem von Del-'phinen gezogenen Wagen gemalt, mit Tritonen und vielen Meer-'göttern umher.'

Im Leben Marc Anton's (Vas. IX, 273): 'Hierauf wurde die Ga-'latea gedruckt, gleichfalls von Raphael, auf einem von Delphinen 'gezogenen Wagen, mit Tritonen welche eine Nymphe rauben.'

Diese beiden Stellen machen die Venus also zur Galatea, meiner Erklärung entgegen. Beide aber finden sie sich nicht in Vasari's erster Ausgabe, sondern erst in den der zweiten eingefügten Zusätzen.

Dagegen lesen wir im Leben des Peruzzi (Vas. VIII, 223): 'und 'von der Hand des göttlichen Raphaels befindet sich dort, wie ge-'sagt, eine von den Meergöttern geraubte Galatea.'

Diese Stelle haben wir in beiden Ausgaben, und wäre sie somit für die erste die einzige welche das Gemälde näher beschreibt. Ich folgere daraus, dafs die richtige Ansicht in Rom einmal vorhanden war und von Vasari acceptirt wurde, dafs ihm später jedoch die andere besser einleuchtete, er derselben den Vorzug gab, die beiden sie enthaltenden Stellen seinem Werke zusetzte, sich aber mit oft beobachteter Nachlässigkeit nicht die Mühe gab, im Leben Peruzzi's eine Correctur vorzunehmen. Aufmerksam mache ich noch auf den Ausdruck, die Galatea sei 'con dolcissima maniera' von

Raphael gemalt worden. Die rothen Fleischtöne, um derentwillen Rumohr von einer 'an Härte grenzenden Festigkeit des Vortrages' (J. F. III, 142) redet, müsten also in späteren Zeiten entweder erst zum Vorschein gekommen oder bei einer Restauration hineingebracht worden sein, wenn sie nicht, wie ich anzunehmen geneigt bin, vielmehr deshalb etwas grell erscheinen, weil die übrigen ebenso licht und blühend gehaltenen Partieen des Gemäldes ihren Glanz eingebüſst haben, und die von Raphael erreichte Harmonie dadurch dem heutigen Anblicke verloren ging. —

Noch eine Berichtigung Passavants über die Quellen, welche Vasari in Betreff der Ursachen die Raphael's Tod herbeigeführt hätten, benutzt haben soll.

Bekannt ist, daſs mehrere gleichzeitige Nachrichten über Raphael's Tod vorliegen, aus denen ziemlich zweifellos hervorgeht, daſs er sich bei seinen Anstrengungen, das antike Rom aus den Ruinen wieder herauszuforschen, die tödtliche Krankheit zugezogen. Vasari dagegen soll, Passavant zufolge, seine anderslautende Erzählung den Anmerkungen des Simon Fornari zu Ariosts rasendem Roland*) entnommen haben. Fornari's Buch nämlich sei 1549, Vasari's erste Edition 1550 erschienen, und bei der unverkennbaren Verwandtschaft beider Berichte das erstere als Quelle des letzteren zu betrachten.

Passavant hat jedoch, wie sein mangelhaft abgedrucktes Citat zu beweisen allein schon hinreichte, das Buch nicht selbst vor Augen gehabt. Wäre dies der Fall gewesen, so würde er sogleich gesehen haben, daſs nicht nur das Leben Raphael's, sondern auch die übrigen darin enthaltenen Biographieen Lionardo's und Michelangelo's nichts als schlechte Auszüge aus Vasari sind. Dies erklärt sich auf das einfachste. Die Biographieen stehen im zweiten Theile Fornari's, welcher, wie die letzte Seite lehrt, im Juni 1550 die Presse verlieſs, während Vasari's Werk, in derselben Officin gedruckt (beim Impressore Ducale Lorenzo Torrentino), bereits im März 1550 fertig war.

Vasari's unrichtige Angabe bleibt somit als völliges Eigenthum auf ihm selber sitzen.

---

*) La Spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto. Firenze 1549. 1550. Das seltene Buch befindet sich auf der Königlichen Bibliothek.

Es ist wunderlich wie er trotzdem zu gleicher Zeit das Richtige bringt, ohne es, wie es scheint, selber zu wissen. Die vom Grafen Castiglione gedichteten Distichen auf den Tod Raphael's, mit denen Vasari seine Biographie schliefst, enthalten nichts anderes nämlich. Die Vermuthung dafs Vasari ihren Inhalt kaum in Betracht gezogen, wird dadurch verstärkt, dafs in diesen Versen auch von Raphael's Bemühungen um das antike Rom die Rede ist, von denen Vasari nichts sagt, und die folglich sogar dem gelehrten, mit Architektur zumeist beschäftigten Kreise des Cardinals Farnese gleichfalls unbekannt gewesen sein müssen.

Ich lasse die Grabschrift Castiglione's mit einem Uebersetzungsversuche folgen.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas,
Sic pretium vitae, mors fuit artifici.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti superûm invidiam, indignataque Mors est,
Te dudum exstinctis reddere posse animam,
Et, quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepta juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Weil mit gesegneter Hand Aesculap die zerrissenen Glieder
Wieder belebt, und den Tod, der schon die Beute gepackt,
Fort von dem Haupt Hippolyts in die Finsternifs wieder verscheuchte,
Zog ihn die gierige Macht selbst in die Tiefe hinab.
So dich! — Der du die Stadt, die verwüstete, niedergeworfne,
Trümmerbegrabne, empor tief aus den Grüften geholt;
Der du mit kundigem Blick die zerstreuten Gebeine geordnet
Und sie mit Zaubergewalt wieder in's Leben gelockt;
Bis sich der göttliche Leib, als kehrten die lange verrauschten
Zeiten der Gröfse zurück, jung aus dem Staube erhob:
Raphael! Aber es blickte der unersättliche Würger
Neidischen Sinn's und besorgt auf das begonnene Werk:
'Was ich für immer gestürzt! was mein ist! was dem Gesetze
'Ewig verfiel, wagt er wieder dem Lichte zu weih'n?
'Sink in den Staub!' und du sankst, voll blühender Kraft. Wir aber
Denken der Stunde, da er uns, dir zu folgen, befiehlt.

GELEGENTLICHES ÜBER ALBRECHT DÜRER UND GOETHE.

Ich muſs noch eimal auf das zurückkommen, was ich im ersten Bande dieser Zeitschrift über das im Besitz des Herrn Egli-Wegmann zu Basel befindliche, mit dem Monogramm Dürer's versehene lebensgroſse Crucifix gesagt habe.

Als Sculptur durfte ich dieses Werk für eins der vollendetsten seiner Art erklären. Als Albrecht Dürer's hatte ich es nicht hinstellen wollen; nur soviel auszusprechen gewagt, daſs ich persönlich an dieser Urheberschaft nicht zweifelte. Und dies nicht etwa des Monogramms wegen (ein Monogramm ist leicht zu fabriciren), sondern weil die Güte der Arbeit und Hoheit der Auffassung keinen Grund boten es Dürer nicht zuzuschreiben.

Hiergegen nun ist aufgetreten worden. Ein aus der Schweiz kommender, in den Haude und Spener'schen Berlinischen Nachrichten vom 14. Februar 1866 zum Abdruck gebrachter Aufsatz spricht dem Crucifixe alles Verdienst, und mir selbst, in Bezug auf dasselbe, alle Beobachtungsgabe ab. Der Verfasser belehrt uns, daſs ihm die deutschen Sculpturen der Zeit sehr wohl bekannt seien, und daſs das Crucifix unter ihnen einen äuſserst niedrigen Platz einnehme.

Ich war in der Lage als Erwiderung darauf anzeigen zu können, daſs eine gröſsere Photographie des Werkes, diejenige nach welcher die von mir gebrachte kleinere angefertigt worden war, in der Kunsthandlung von Amsler und Ruthardt zur Ansicht ausstehe, der gegenüber Jedermann sein eigenes Urtheil bilden könne.

Der Erfolg dieser Ausstellung ist, soviel mir davon zu Ohren kam, der gewesen, daſs die Schönheit und Groſsartigkeit des Crucifixes zu allgemeiner Anerkennung gelangten. Gegen Dürer sprach nur die zu groſse Vortrefflichkeit der Arbeit, das, was mich selber zuerst stutzig werden lieſs. Gerade von Seiten bedeutender Künstler ist dieser Umstand geltend gemacht worden.

Ich gestehe, daſs ich ohne das Monogramm zuerst an Holbein gedacht hätte. Schon der Fundort leitete darauf, noch mehr aber das im Basler Museum befindliche Gemälde Holbeins 'Christus im Grabe liegend', das durch seinen krassen Naturalismus eine gewisse Verwandtschaft zu einigen Partieen des Crucifixes zeigte. Holbein

wurde gleich von Cornelius genannt als ich ihm das Blatt zeigte. Wie dem nun sei, gegen die hohe Vollendung des Werkes dürfte kaum mehr ein Einwand erhoben werden.

Daſs man in dem Lande, wo sie aufgefunden wurde, diese Arbeit, statt sie anzukaufen, lieber in der öffentlichen Achtung entwerthen möchte, nur weil man sich scheut von dem einmal ausgesprochenen Urtheil, sie sei werthlos, wieder abzugehen, hat etwas sehr verständliches. Zu oft ist ähnliches beobachtet worden. Persönliche Rücksichten sachlichen überzuordnen, ist das alltägliche. Klug im höheren Sinne erscheint es jedoch nicht, denn es lassen sich wohl Personen, Geschäfte, Unternehmungen zeitweilig discreditiren, Kunstwerke aber müſste man verbrennen oder vermauern um sie zum Schweigen zu bringen. Sie stehen da und ihre, keine Schmähung beantwortende Schönheit läſst sich mit Worten nicht fortreden. Wir sehen es jetzt bei Cornelius' Werken. Es schien gelungen, in Berlin den Staub der Vergessenheit so geschickt und dicht über sie hinzublasen, daſs sie darunter erstickt schienen eine Zeit lang. Und nun erhebt sich ein frischer Luftzug, und sie stehen lebenskräftig wieder da, und Cornelius hat die Freude es selbst noch zu erleben.

Lasse man das Basler Crucifix noch eine Zeit lang umherirren und erschwere es ihm, eine Stätte zu finden. Früher oder später steht es doch irgendwo am ehrenvollsten Platze, und wird dann ohne weiteres als das Meisterwerk ersten Ranges verehrt, als das es jetzt nicht gelten soll. Niemand wird ihm dann mehr seine Würde streitig und Bädecker das Publicum pflichtschuldigst auf es aufmerksam machen. Es gab Zeiten wo man in Italien Raphael für veraltet, trocken und langweilig hielt. Dergleichen wird sich stets wiederholen.

Denn es ist merkwürdig, wie vorsichtig, vorbehaltsvoll und zaghaft oft einem Werke sein Name gegeben wird, und wie fest, wenn der Platz einmal eingenommen worden ist, das Publicum daran glaubt. Als die beiden Portraits Doni's und seiner Frau, von Raphael, in Florenz zuerst auftauchten, und ein gewiegter deutscher Kunstkenner zu Besichtigung und Ankauf hingesandt wurde, erklärte er die beiden Tafeln für werthlos. Heute weiſs das jeder besser. Als ich in dem dem Coreggio zugeschriebenen Ecce Homo des hiesigen Museums einen Lionardo vermuthete, war es als hätte ich ein Staatsverbrechen begangen. Hinterher sagten mir hier und da eine Anzahl von Ken-

nern, gerade die auf deren Urtheil ich etwas gebe, sie seien längst derselben Ansicht gewesen. Ohne Zweifel wird sie durchdringen. Es ist keine Kleinigkeit, vor ein Werk zu treten bei dem alle Anhaltspunkte fehlen, und sich über seinen Urheber auszusprechen. Arbeiten giebt es die sich von selbst bestimmen gleichsam, andere bei denen es der gründlichsten Vorbildung bedarf. Am meisten aber wird immer ein gewisses persönliches Gefühl thun; man mufs sich, wie Geheimerath Waagen sagt, als Eisen vom Magnet angezogen fühlen; es mufs gleichsam eine dem inneren Werthe des Werkes entsprechende, in ihrer Erscheinung kaum recht zu bestimmende Ausströmung stattfinden, die uns trifft und urtheilen läfst. Das Basler Crucifix muthete mich an als das Werk eines grofsartigen Künstlers. Dürer's Monogramm stand da. Kein geringerer als er konnte es geschaffen haben. Bildhauerisches war mir nicht bekannt von Holbein. Bei Dürer lag wenigstens eine Möglichkeit vor, und deshalb entschied ich mich für ihn; gab dies jedoch ausdrücklich als persönliche Ansicht und sagte deshalb immer 'der Meister, der es gearbeitet hat' wenn ich seinen Urheber erwähnte.

Im hohen Grade jedoch scheint mir meine Ansicht nun der Sicherheit näher gerückt. Die ungeheure Ausdehnung welche die allgemeine Kenntnifs bedeutender Kunstwerke durch Hülfe der Photographie erlangt hat in neuerer Zeit, ist auch Dürer zu Gute gekommen. Zwei seiner Werke aus dem Jahre 1510 sind kürzlich publicirt worden: die sorgfältig ausgeführte Zeichnung der ehemaligen Sammlung Pourtalès: Simson die Philister schlagend, und das in feinen Kalkstein geschnittene Basrelief oder vielmehr Hautrelief des Britischen Museums: die Geburt des Johannes. Auffallend schon die verschiedene Behandlung zweier Arbeiten ein und derselben Epoche. Die Zeichnung dort, miniaturartig, peinlich in der Durchführung, der Composition jedoch und dem ganzen geistigen Inhalte nach unbedeutend; die kleine Bildhauerarbeit dagegen von einer Zartheit des Gefühls wie der Behandlung, die sie zu einem der wenigen Werke stempelt, in denen Dürer's Genius am sonnigsten durchbricht.*)

*) Leider giebt es kein öffentliches Institut bei uns, welches diese so höchst nothwendigen Materialien zum Studium der Kunstgeschichte ankaufte. Man geräth dadurch immer mehr in die Lage, in Berlin auf diesem Gebiete nicht mehr

Wie sehr kann ein einziges Werk die Anschauung die man von dem Wesen eines Meisters hegt, plötzlich bestätigen. Dürer's mir bisher bekannt gewordene bildhauerische Versuche waren keineswegs geeignet gewesen, ihn als denjenigen hinzustellen, dem das Basler Crucifix aus technischen Gründen zuzuschreiben sei. Dem Londoner Hautrelief gegenüber gewinne ich eine andere Ansicht. Wer Sculpturen zu schaffen im Stande ist wie diese, der ist nicht nur völlig zu Hause in der Bildhauerei, sondern muſs auch den Drang fühlen, sich innerhalb ihrer an höhere Aufgaben zu wagen. Man betrachte diese Hände, diese Falten, diese Meisterschaft in Erreichung des gewünschten Effectes! Kein Stich Dürer's steht in Hinsicht der darauf verwendeten Mühe und der hervorgebrachten Wirkung hinter dieser Sculptur zurück.*) Dürer muſs auch als Bildhauer auf der Höhe seiner Zeit gestanden haben, und wenn wir nichts darüber wissen, so kann dies nur dem Umstande zugeschrieben werden, daſs uns, wie das so oft geschah, durch eine Laune des Schicksals die darauf bezüglichen Nachrichten vorenthalten blieben. Was wüsten wir über ihn zu Venedig ohne den Glücksfall der seine Briefe von da wieder an's Licht brachte? —

Nicht nur jedoch was ich über das Crucifix geäussert, sondern auch mein Aufsatz über Dürer in Italien (Juli—Aug. d. vor. Jahrg.), und zwar zumeist das darin über Goethe und Goethe's Verhältniſs zu Dürer gesagte, hat Widerspruch erregt. Das dritte und vierte Heft der seit Anfang dieses Jahres in Leipzig neu erschienenen Zeitschrift für bildende Kunst (ein Unternehmen, dem in jeder Beziehung Theilnahme und glücklicher Fortgang zu wünschen ist) bringt unter dem Titel 'Goethe's Kunsturtheil von G. F. Waagen' (Geheimerath Professor Dr. Waagen zu Berlin) einen Artikel, dessen Inhalt der Beweisführung folgendes Satzes gewidmet ist:

---

arbeiten zu können. Mit tausend Thaler jährlich und der Anstellung eines intelligenten jungen Mannes, der die bibliothekarische Behandlung übernähme, wäre die Sache gemacht. Man hat eingeworfen, Photographien hielten sich nicht. Präparate in Spiritus und dergl. halten auch keine Ewigkeit, und die Bücher der Bibliotheken nutzen sich ab. Oeffentliche Sammlungen sind für die Unterstützung des Studiums, und in zweiter Linie erst für Conservirung ihres Inhaltes da.

*) Der 'Tod der Maria' im 'Leben der Maria' ist beinahe übereinstimmend mit dieser Composition. Man vergleiche die Behandlung hier und dort; auch die Art und Weise wie durch Wegnahme und Zufügung einiger Gestalten die Veränderung vorgenommen worden ist.

'Jedem Kunstverständigen, welcher mit Unbefangen-
'heit die Werke Goethe's liest, mufs es deutlich werden,
'dafs der Sinn für bildende Kunst, und namentlich für
'Malerei, diejenige Seite war, worin die Natur diesen
'so wunderbar begabten Genius am mindesten freigebig
'ausgestattet hatte.'

Goethe ist zwar beinahe vierzig Jahre todt, allein soviel weifs man im Allgemeinen immer noch von ihm, um solche Angriffe ohne Gegenbewegung durchgehen zu lassen. Wenn mir mein verehrter Freund ..... sagt, es werde nicht eher gut in Deutschland, als bis Goethe der Nation wie Quecksilber aus dem Leibe getrieben worden sei, so lache ich, und er dann auch, und erwartet nicht etwa Bekehrungsversuche von mir; und deshalb, wenn Geh. Waagen obiges so nebenbei geäufsert hätte, würde ihm Niemand widersprechen.

Allein er führt den Beweis seines Satzes. So betrachtet, fängt die Sache an ein historisches Phänomen zu werden. Und da der Aufsatz nicht allein gegen Goethe, sondern zumeist gegen mich gerichtet ist, so erscheint mir ein Eingehen darauf, wenn auch nicht nothwendig, so doch erlaubt.

Schon deshalb mufs das Losgehen Geheimerath Waagen's gegen Goethe auffallen, weil seine Entwicklungszeit in die Jahre fällt, in denen Goethe selbst in höchster Anerkennung dastand, sich aufserdem aber Goethe's Geist in Männern wie Schinkel, Rauch, Beuth und andern gleichsam incarnirte, lauter Männer, mit denen Geheimerath Waagen, wie gedruckte Briefwechsel lehren, in Verbindung stand. Sollte ihm denn innerhalb dieser Kreise niemals darüber gesprochen worden sein, was Goethe für das Verständnifs der Kunst in Deutschland gethan? Hat er niemals darüber nachgedacht, auf welche Weise Goethe's Anschauungen sich fortbildeten von Epoche zu Epoche? Weifs Geheimerath Waagen nicht, dafs es wohl eines ernsteren Studiums werth sei, diese Epochen zu bestimmen, und zu constatiren was Goethe in den aufeinander folgenden Zeiten gesehen habe, nicht gesehen habe, neu kennen lernte, und wie sein Urtheil sich klärte oder änderte? Ich stelle diese Fragen, weil der Aufsatz des Geh. Waagen es zu meinem gröfsten Erstaunen nahe legt, sie sämmtlich mit Nein zu beantworten. Goethe wird von Geh. Waagen summarisch und in grofsen Zügen abgekanzelt. Goethe sah manches voraus; aber

dafs innerhalb der nächsten fünfzig Jahre nach seinem Tode von einem Manne, der in Deutschland, ja Europa eine Stellung einzunehmen weifs wie Geh. Waagen, ein Aufsatz geschrieben werden würde, wie der im 3. und 4. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst, das hätte er doch wohl kaum für möglich gehalten.

Geheimerath Waagen redet zuerst von Goethe's in der Studentenzeit unternommenen Reise nach Dresden. 'Das sicherste Zeichen einer 'ausserordentlichen Begabung,' hebt er an, 'für das Verständnifs der 'bildenden Kunst besteht darin, dafs man in einer Sammlung sich 'von selbst von dem Besten, wie das Eisen vom Magnet, angezogen 'fühlt.'

Man? Auch ein junger Mensch von 17 Jahren, dem alle Erfahrung fehlt? Nichts bedarf einer gröfseren Uebung, als das Auge. Es ist rein unmöglich, ohne eine gehörige Vorbildung auf dem Standpunkte zu stehen, den Geh. Waagen bezeichnet.

'Nun bekennt aber Goethe', fährt er fort, 'der in allen anderen 'geistigen Beziehungen so vorgeschrittene Jüngling, als er von Leipzig 'aus zum ersten Mal die Dresdener Galerie besucht, dafs er den 'Werth der italienischen Meister mehr auf Treu und Glauben angenommen, als dafs er sich eine Einsicht in denselben hätte an'maafsen können.'

Gewifs, Goethe sagt dies unter anderem, fügt aber als Erklärung hinzu, es sei auf ihn nichts wirksam gewesen, was er nicht aus eigener Erfahrung als Natur gekannt. Der materielle Eindruck mache den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei. Wie wahr! Er berichtet über diese ersten Anfänge seiner Kunstkenntnifs und sucht an sich selbst zu zeigen, auf welchen Umwegen und wie schwer man in das eigentliche Verständnifs eindringe.

'Noch auffallender', fährt Herr Geheimerath fort, 'ist, dafs ihn 'von diesen vorzugsweise die Bilder des Domenico Feti angesprochen 'haben. Denn wenn ihm, bei seiner damals entschieden realistischen 'Sinnesweise, die Meister der idealistischen Richtung, vor allen 'Raphael, unzugänglich sein mochten, so ist es doch auffallend, dafs 'ihn von den Realisten nicht Meister wie Tizian und Paolo Veronese 'mehr angezogen haben, als jener secundäre und manierirte Meister.'

Dies alles, was der Geheimerath Waagen bei 'unbefangener Lectüre' von Goethe's Werken über dessen Jugendexpedition nach Dresden mitzutheilen findet. Goethe geht nach Dresden; die Italiener

versteht er nicht; Feti zieht ihn vorzugsweise an. Wie kann ein solcher Mensch Sinn für Malerei haben?

Wer ein wenig eingedrungen ist in Goethe's Werke, der hat doch wohl die Beschreibung der Dresdener Reise gelesen. Der reizende, ins Geheim unternommene Ausflug, das Logiren bei dem philosophischen Schuster, der Besuch der Galerie, der ungemeine Eindruck dieser Sammlung auf ihn. Ich erlaube mir, einige der betreffenden Stellen aus 'Wahrheit und Dichtung' abzudrucken.

'Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligthum, und meine 'Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. 'Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und 'Reinlichkeit bei der gröfsten Stille herrschten, die blendenden 'Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, 'der gebohnte Fufsboden, die mehr von Schauenden betretenen als 'von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlich'keit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, 'womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches 'Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur 'zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich liefs mir die 'cursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur 'erbat ich mir, in der äufseren Galerie bleiben zu dürfen. Hier 'fand ich mich, zu meinem Behagen, wirklich zu Hause. Schon 'hatte ich Werke mehrerer Künstler gesehen, andere kannte ich 'durch Kupferstiche, andere dem Namen nach; ich verhehlte es 'nicht und flöfste meinem Führer dadurch einiges Vertrauen ein, 'ja ihn ergötzte das Entzücken, das ich bei Stücken äufserte, wo 'der Pinsel über die Natur den Sieg davon trug: denn solche Dinge 'waren es vorzüglich, die mich an sich zogen, wo die Vergleichung 'mit der bekannten Natur den Werth der Kunst nothwendig erhöhen 'mufste.'

Goethe zeigt hier, wie das bereits Bekannte, Geläufige ihn, einem natürlichen Processe gemäfs, zuerst anzog, er sich instinctiv dem zuwenden muste, was er durch seine bisherigen Erfahrungen geleitet, am genausten durchdrang. Wir wissen, welcher Art die Meister waren, deren Arbeit er in seines Vaters Hause kennen gelernt, welcher Art die, in deren Kreis er in Leipzig eingetreten. Jung, ohne Uebersicht der Kunstgeschichte stand er da, eingeführt in nichts als

in die Kunstrichtung welche damals in Deutschland die herrschende war. Zurückschauend auf diese Zeiten, zeigt er nun an seinem eigenen Geiste, wie gemäfs es dem Menschen sei, überall vom Bekannten zuerst auszugehen.

'Ich besuchte die Galerie,' schreibt Goethe weiter, 'zu allen 'vergönnten Stunden, und fuhr fort, mein Entzücken über manche 'köstliche Werke vorlaut auszusprechen. Ich vereitelte dadurch 'meinen löblichen Vorsatz, unbekannt und unbemerkt zu bleiben; 'und da sich bisher nur ein Unteraufseher mit mir abgegeben hatte, 'nahm nun auch der Galerie-Inspector, Rath Riedel, von mir Notiz 'und machte mich auf gar manches aufmerksam, welches vorzüglich 'in meiner Sphäre zu liegen schien. Ich fand diesen trefflichen 'Mann damals ebenso thätig und gefällig, als ich ihn nachher meh'rere Jahre hindurch gesehen und wie er sich noch heute erweis't.'

Dieser Mann also fühlte, was in Goethe's Sphäre damals liegen konnte, und sucht ihn, statt Unmögliches zu verlangen, vielmehr im Bestreben sich hier zu orientiren, möglichst zu unterstützen.

'Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden,' so schliefst der Bericht Goethe's, 'waren allein der Gemäldegalerie gewidmet. 'Die Antiken standen noch in den Pavillons des grofsen Gartens, 'ich lehnte ab sie zu sehen, so wie alles Uebrige, was Dresden 'Köstliches enthielt; nur zu voll der Ueberzeugung, dafs in und an 'der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben 'müsse. So nahm ich den Werth der Italiänischen Meister mehr 'auf Treu und Glauben an, als dafs ich mir eine Einsicht in den'selben hätte anmaafsen können. Was ich nicht als Natur ansehen, 'an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand 'vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam. Der materielle 'Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Lieb'haberei macht.'

Nur eine einzige andere Sammlung sah Goethe damals noch in Dresden. 'Durch die Vermittelung jenes jungen Mannes' (eine Bekanntschaft die Goethe in Dresden gemacht) 'ward ich dem Di'rector von Hagedorn vorgestellt, der mir seine Sammlung mit 'grofser Güte vorwies, und sich an dem Enthusiasmus des jungen 'Kunstfreundes höchlich ergötzte. Er war, wie es einem Kenner 'geziemt, in die Bilder, die er besafs, ganz eigentlich verliebt, und 'fand daher selten an andern eine Theilnahme, wie er sie wünschte.

'Besonders machte es ihm Freude, dafs mir ein Bild von Schwane-'feld ganz übermäfsig gefiel, dafs ich dasselbe in jedem einzelnen 'Theile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade 'Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter 'welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle 'jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den 'Menschen gewährt, rührten mich in der Nachbildung am meisten, 'indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten.'

Dies Goethe's Bericht. Von Feti ist erst viel später die Rede. In Strafsburg erzählt er Herder von diesem Besuch in Dresden. 'Freilich,' sagt er hier, 'war ich in den höhern Sinn der Italiäni-'schen Schule nicht eingedrungen, aber Domenico Feti, ein treffli-'cher Künstler, wiewohl Humorist und also nicht vom ersten Range, 'hatte mich sehr angesprochen. Geistliche Gegenstände mufsten 'gemalt werden. Er hielt sich an die neutestamentlichen Parabeln 'und stellt sie gern dar, mit viel Eigenheit, Geschmack und guter 'Laune. Er führte sie dadurch ganz an's gemeine Leben heran, und 'die so geistreichen als naiven Einzelnheiten seiner Compositionen, 'durch einen freien Pinsel empfohlen, hatten sich mir lebendig ein-'gedrückt. Ueber diesen meinen kindlichen Kunstenthusiasmus spot-'tete Herder folgendergestalt:

Aus Sympathie
Behagt mir besonders ein Meister,
Dominico Feti heifst er.
Der parodirt die biblische Parabel
So hübsch zu einer Narrenfabel,
Aus Sympathie. — Du närrische Parabel.

'Dergleichen mehr oder weniger heitre oder abstruse, muntere 'oder bittere Späfse könnte ich noch manche anführen.'

Will es irgend Jemand noch in den Sinn kommen, diese Seiten zu dem Zwecke zu benutzen, um Goethe als ärmlich ausgestattet an Sinn für bildende Kunst hinzustellen? Die Anfänge eines angehenden Studenten beschreibt er, der zum erstenmale in die Welt sieht? Und was thut Herr Geheimerath Waagen? Nachdem er aus dieser Erzählung den oben mitgetheilten Auszug gegeben, springt er sogleich auf Goethe's italiänische Reise über (die beinahe zwanzig Jahre ernsthaftester Beschäftigung Goethe's mit der Kunst ignorirt er), und was wird citirt aus der italiänischen Reise? — eine Anzahl

gelegentlicher Urtheile Goethe's über ein halb Dutzend Gemälde die er hier und da lobend erwähnt, wie er es denn immer verstand die Intentionen der Meister zu erkennen und anzuerkennen. Ueber Goethe's Studium der Werke Raphael's und Michelangelo's in Rom hat Waagen kein Wort. Dagegen dafs er sich von Hackert angezogen fühlte und Angelica Kauffmann hoch stellte, wird ausgebeutet um seinen mangelnden Kunstsinn zu beweisen. Ein ebenso ungerechtes Verfahren, als etwa gegen Winckelmann geltend zu machen dafs er Mengs sogar über Raphael gestellt. Man sieht Künstler, die unter unsern Augen arbeiten, niemals mit historischem Blicke an, und die Sprache mit der man sie lobt und tadelt, ist eine andere und mufs es sein, als die mit der man todte Meister bespricht. Ich kann hier nicht die ganze italiänische Reise hersetzen, um Seite für Seite zu beweisen, dafs die von Geheimerath Waagen ausgefundenen wenigen Stellen erstens ganz anders zu verstehen sind als er sie auffafst, zweitens aber so wenig den Inhalt von Goethe's italiänischer Reise bilden, als das was Geh. Waagen aus der Dresdener Reise entnommen hat deren wahren Gehalt wiedergiebt. Ein Beispiel nur, um zu zeigen, auf welche Weise hier verfahren worden ist.

'Dafs es ihm aber selbst in reiferen Jahren an einer rich'tigen Würdigung der Meister der italiänischen Schule fehlte, geht 'daraus hervor, dafs er, während er sich mit vielem Wohlgefallen 'über die Bilder des Guercino da Cento ausspricht, über die heilige 'Cäcilie von Raphael, welche er doch, als das berühmteste Bild in 'Bologna, ohne Zweifel gesehen haben mufs, keine Sylbe äufsert.'

Dies, wörtlich abgedruckt, was Geheimerath Waagen von Goethe in Bologna zu erzählen findet!

Drei Briefe nur aus Bologna geschrieben enthält die italiänische Reise Goethe's. Der erste derselben, vom 18. October 1786, nennt von allem was er dort gesehen in erster Linie die heilige Cäcilie.

'Zuerst also die Cäcilia von Raphael! Es ist, was ich zum 'voraus wufste, nun aber mit Augen sah: er hat eben immer ge'macht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt 'nichts darüber sagen, als dafs es von ihm ist. Fünf Heilige neben 'einander, die uns alle nichts angehen (uns als Protestanten nämlich, meint Goethe), deren Existenz aber so vollkommen dasteht, dafs 'man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden. Um ihn aber

'recht zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn wieder auch 'nicht ganz als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedeck, ohne 'Vater und ohne Mutter erschienen wäre, mufs man seine Vorgänger, 'seine Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der 'Wahrheit Grund gefafst, sie haben die breiten Fundamente emsig, 'ja ängstlich gelegt, und mit einander wetteifernd die Pyramide 'stufenweis in die Höhe gebaut, bis er zuletzt, von allen diesen 'Vortheilen unterstützt, von dem himmlischen Genius erleuchtet, den 'letzten Stein des Gipfels aufsetzte, über und neben dem kein anderer 'stehen kann.'

Im Verfolg spricht Goethe über Francia, Perugino und Dürer; wer kennt diesen Brief nicht? Es ist nicht meines Amtes, auszumachen, ob ihn Geheimerath Waagen gekannt oder nicht gekannt, übersehen oder nicht übersehen habe, oder mich darüber auszulassen, ob ein solches Nichtkennen oder ein Uebersehen hier überhaupt möglich war. Jedenfalls scheint Geh. Waagen auf Leser gerechnet zu haben, denen Goethe's Werke nicht unter die Augen kommen.

Ich könnte hier nun wohl abbrechen. Allein Geh. Waagen soll nicht sagen, ich hätte auch nur eine Sylbe seines Aufsatzes unberücksichtigt gelassen, und so sei denn erzählt, dafs derselbe, nachdem er in der bezeichneten Weise Goethe in Italien behandelt hat, auf eine weitere Darstellung, wie sich dessen Kunsturtheil ausgebildet, verzichtet, und mit einem zweiten Sprunge auf Goethe's Verhältnifs zu Dürer übergeht. Goethe's langjährige, theoretisch wie praktisch im höchsten Sinne wirksame Bemühungen um lebende Künstler und um Kunstgeschichte (ich nenne nur den einen Namen Carstens!) ignorirt Herr Geheimerath Waagen (lassen wir auch dahingestellt, aus welchen Gründen). Sein Hauptaugenmerk ist auf Dürer gerichtet, und zwar sucht er die Ueberzeugung in uns zu erwecken: Goethe habe Dürer tief unterschätzt.

Ehe ich die Stellen bespreche, deren Geh. Waagen sich als Hülfsmittel hierzu bedient, nur einige Andeutungen, wie Goethe in Wahrheit zu Dürer stand. Ich hatte mich in dem Aufsatze des ersten Bandes auf das Allernöthigste beschränken müssen.

Durch Lavater wahrscheinlich wurde Goethe auf eingehendere Beschäftigung mit diesem Meister hingeführt. 'Deine Albrecht Dürer's,' schreibt er an Lavater den 7. Februar 1780, 'Martin Schön und 'Lukas von Leyden, die Du von Toggenburg und von Heideggern

'hast, sind alle schon recht schön von ihren alten Papieren losge- 'löst und warten nur darauf, bis der letzte Transport Deines eigenen 'ankommt, um wieder in recht schöner Ordnung aufgetragen zu wer- 'den. Ich hoffe Du sollst an dieser Sammlung, wenn sie fertig ist, 'ein Vergnügen haben. Ich werde Dir jeden Meister besonders hal- 'ten und von denen, wo ich's wissen kann, den Werth der Blätter 'und Abdrücke bestimmen. Bei der Albrecht Dürerischen Sammlung 'will ich so viele Blätter, als mir Stücke fehlen, frei lassen und die 'Nummern darauf schreiben, dafs Du sie, wenn Du sie künftig 'überkommst, nur einkleben darfst. Von den Martin Schöns und 'Lukas von Leiden kenn' ich keinen completten Catalogus, kann es 'also damit nicht ebenso machen.' *)

Also in Weimar damals schon systematische Beschäftigung mit den Meistern der deutschen Schule.

Dann den 6. März desselben Jahres an Lavater: 'Ich will Dir 'gleich ein Verzeichnifs der fehlenden (Stiche von Dürer) schicken, 'damit Du von Deiner Seite, wie ich von der meinigen, arbeiten 'kannst, sie zusammen zu schaffen. Denn ich verehre täglich mehr 'die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit des Menschen, 'der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahr- 'heit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu 'Seinesgleichen hat. Dieses wollen wir nicht laut sagen.'

Aus dem Briefe an Merck vom 7. April 1780: 'Für Lavater 'suche ich jetzt eine Sammlung Albrecht Dürers zu complettiren. — 'Vor Dürer'n selbst und vor der Sammlung, die der Herzog besitzt, 'krieg' ich alle Tage mehr Respect. Sobald ich einmal einigen Raum 'finde, will ich über die merkwürdigsten Blätter einen Gedanken 'aufsetzen, nicht sowohl über Erfindung und Composition, als über 'die Aussprache und die ganze goldene Ausführung. Ich bin durch 'genaue Betrachtung guter und schlechter, auch wohl aufgestochener 'Abdrücke von einer Platte auf gar schöne Bemerkungen gekommen. 'Aufser dem gewöhnlichen Tagewerk, das ich mich nach und nach 'mit der gröfsten Geschwindigkeit, Ordnung und Genauigkeit von 'Moment zu Moment abzuthun gewöhne, hab' ich, wie Du Dir leicht

*) Eine ziemliche Anzahl Blätter aus der Lavater'schen Kupferstichsammlung ist, ich weifs nicht wie, auf das Berliner Kupferstichkabinet gekommen. Sie sind daran kenntlich dafs sie als Unterschriften kürzere oder längere Gedichte, meistens in Distichen, von Lavater's eigner Hand tragen.

'vorstellen kannst, immerfort eine Menge Einfälle, Erfindungen und 'Kunstwerke vor.'

Wer schrieb und dachte so über Dürer in Deutschland im Jahre 1780?

'Deine Albrechts', meldet Goethe den 1. Mai Lavater'n, 'sind 'nunmehr schön geordnet, Bertuch hat sie aufgetragen und numerirt. 'Auf der Leipziger Messe hat Dir der Herzog noch einige Kupfer 'von Deinen fehlenden gekauft, worunter Marienbilder sind, die Dir 'fast ganz abgehen.'

'Suche übrigens durch das Treiben Jehu, so viel Du kannst, 'von dieser Sammlung zusammen zu bringen; wenn Du sie auch 'schon hättest, so schadets nichts; es ist vielleicht ein besserer Ab-'druck und auf alle Fälle kann man sie vertauschen. Denn das 'versichere ich Dir, je mehr man sich damit abgiebt, und beim 'Handel auf Copie und Original acht geben mufs, desto gröfsere 'Ehrfurcht kriegt man für diesen Künstler. Er hat nicht seines 'Gleichen.'

Genaues Vergleichen der Blätter also und Aufmerksamkeit auf die Vorzüge der Originale und der besseren Abzüge.

Den 3. Juli 1780 schreibt Goethe an Merck: 'Schicke doch ja 'die Dürer'schen Holzschnitte zurück. Ich brauche sie äufserst noth-'wendig, und wenn Du die schöne Jahreszeit über den Gersaint (Catalogue raisonné von Rembrandts Gemälden) entbehren kannst, 'mit dem Supplemente, so schicke mir ihn mit.'

Den 8. August desselben Jahres an Lavater: 'Unter den neuern 'Kupfern, die Du geschickt hast, waren vier bis fünf Albrecht Dürer's, 'die Du noch nicht besafsest, und einige bessere Abdrücke; ich 'habe sie schon eingeordnet und Du erhältst sie nächstens.'

In demselben Monat an denselben noch einmal von Dürer; man sieht, wie ihm der Meister ununterbrochen nahe steht. Und damit auch für die folgende Zeit die Zeugnisse nicht fehlen, die Stelle des Briefes an Lavater vom 4. October 1782: 'Sage mir doch 'gelegentlich ein Wort über das Portrait Karl des Fünften von 'Albert Dürer, das Du bei Merck gesehen hast; wir haben es gegen-'wärtig hier. Es ist ganz herrlich; ich möchte auch Dich darüber 'hören.' Und drei Wochen später an Merck: 'Ich habe einen Brief 'von Lavater über den Albrecht Dürer, der mir schreibt, er möchte 'über so ein Gesicht und so ein Werk ein ganz Buch schreiben.

'Oeser ist auch sehr entzückt davon; er sagt, er habe mehr als '100 Stücke von diesem Meister gesehen und dies sei nur das zweite 'von solchem Werthe. An dem Harnische erkenne man Albrecht 'Dürer, im Gesicht habe er sich selbst übertroffen. Doch giebt er 'meinem Gedanken Beifall, den ich gleich hatte, als ich das Bild 'ansah. Es ist nämlich gröfser gewesen, ein Brust- oder Kniestück, 'ein Theil davon durch die Zeit verunglückt und so zusammen-'geschnitten worden. Dies nimmt dem, was noch übrig ist, nichts 'von seinem Werthe.'

Und diesen, von angestrengtem Studium, Ehrfurcht und Liebe zeugenden Stellen, die Geheimerath Waagen doch jedenfalls bekannt waren, setzt er die Behauptung entgegen: Dürer sei von Goethe tief unterschätzt worden! Ist denn ein Mann wie Dürer überhaupt so leicht mifszuverstehen? Sollte gerade Goethe diesen Meister, den eigentlich jeder begreift und liebt, und der seit seinem ersten Auftreten nie anderes als Liebe und Verständnifs erfahren hat, unterschätzt haben, trotz der besonderen Zuneigung, die er für ihn hegt? Trotz der nachzuweisenden lebenslänglichen Beschäftigung mit ihm? Geheimerath Waagen behauptet und beweist es. Und womit? Mit zwei Citaten aus Goethe's Werken, die ihm für diesen Zweck genügend scheinen.

Goethe habe gesagt: 'Den Byzantinern standen die unschätzbaren 'Werke hellenischer Kunst vor Augen, ohne dafs sie aus dem Kum-'mer ihrer ausgetrockneten Pinselei sich hervorheben konnten. Und 'sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, dafs er in Venedig 'gewesen?'

Dies die Art wie Geh. Waagen die Stelle citiren zu dürfen glaubt. Und daraus interpretirt er: Goethe habe mit diesen Worten zwischen den höchsten Werken der altgriechischen Kunst und den mumienhaften Malereien der Byzantiner einen ähnlichen Abstand angenommen, wie zwischen den Leistungen der Venetianischen Schule und denen Dürer's.

Goethe hätte das gewollt? Nichts wollte er, als zeigen wie die Möglichkeit, künstlerische Einflüsse höherer Art in sich aufzunehmen und auf sich wirken zu lassen, nicht auch die Nothwendigkeit dieser Aufnahme und Wirkung in sich schliefse. Und darin hat er vollkommen Recht. Dürer schlug, von Venedig nach Nürnberg zurückgekehrt, ruhig die alte Strafse wieder ein. Dafs Goethe dies sagen wollte und nichts anderes, würde sich aber sogleich in

vollster Evidenz gezeigt haben, hätte Geh. Waagen nicht diejenigen Worte, welche es aussprechen, fortgelassen. Denn so sagt Goethe: 'Und sieht man es denn Albrecht Dürer sonderlich an, daſs er in 'Venedig gewesen? Dieser Treffliche läſst sich durchweg 'aus sich selbst erklären.' (Goethe kannte das Strahower Gemälde natürlich nicht.)

Dies die eine Stelle. Die andere: 'Weil A. Dürer, bei dem 'unvergleichlichsten Talente, sich nie zur Idee des Ebenmaaſses von 'Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweck-'mäſsigkeit erheben konnte, sollen auch wir immer an der Erde 'kleben?' Goethe sagt das im Hinblick auf die für ihn damals moderne Richtung einiger Künstler, welche an die früheren Zeiten wiederanknüpfend, durch einen gewissen frömmelnden Naturalismus die durch lange Erfahrungen gebildete Kunstübung ersetzen wollten. Goethe bezeichnet Dürer damit als das, was er war: einen sich an die Natur haltenden Künstler. Waagen sieht darin jedoch die gröſste Verkennung. Dergleichen, sagt er, von einem Meister zu sagen, dessen schönste Compositionen auf einer Höhe mit denen eines Raphael ständen, zeige, wie tief Goethe ihn unterschätzt.

Wie kann es Geh. Waagen in den Sinn kommen, Dürer's 'schönste Compositionen' mit denen Raphael's zu vergleichen? Hat denn Dürer (die Strahower Madonna vielleicht ausgenommen) jemals componirt, was wir, ich sage ausdrücklich: im Hinblick auf die Italiener, und zwar die Methode Raphael's, componiren nennen? Dürer's Talent lag in ganz anderer Richtung. Niemals hat er in classischem Geiste bewuſst componirt, immer sich an das mehr Zufällige gehalten. Auch hier tritt seine Erfindung glänzend zu Tage, keine Spur aber von jener höheren Arbeit Raphael's, dessen groſse Gemälde bis in den Zug jeder Linie hinein harmonische Durchbildung zeigen. Raphael bemalte umfangreiche Flächen, Dürer zeichnete kleine Blätter zumeist. Er arbeitete rasch und sicher, während Raphael änderte, schwankte, besserte und langsam oft erst den zweckmäſsigsten Ausdruck seiner Gedanken fand. So gebraucht Goethe 'Zweckmäſsigkeit' hier im höchsten Sinne. Seine Bemerkung ist durchaus wahr, und, mag von Dürer noch zum Vorschein kommen was da will, wird es bleiben. Dürer war, was Erfindung, Reichthum der Phantasie anlangt, neben Rembrandt der vielleicht begabteste Künstler; jenes sich völlige Ablösen aber von der realen Natur,

einer höheren 'Zweckmäſsigkeit' zu Liebe, das wir bei Raphael bewundern, war Dürer nicht einmal im Bestreben eigen. Geh. Waagen hat sich hierüber ja im ersten Theile seines Buches 'Die Deutschen Malerschulen' mit ziemlicher Einsicht im gleichen Sinne ausgesprochen, und verweise ich ihn einfach auf das betreffende Capitel desselben. (Th. I. Buch III. Cap. 6.)

'Auch in dem räumlichen Stylgefühl,' lesen wir da unter anderem, 'd. h. in der Art und Weise, wie bei den gröſseren Compo-'sitionen die Massen vertheilt sind und sich die einzelnen Figuren 'entsprechen, bei kleineren, oder einzelnen Figuren, den Raum in 'einer dem Auge wohlthuenden Weise ausfüllen, wie in der Deutlich-'keit und Entschiedenheit der Motive steht er auf einer groſsen Höhe. 'Sein Verhältniſs zur Auffassung der Naturformen befindet sich hier-'mit in einer Art von Widerspruch. Er ist darin nicht allein ein 'entschiedener Realist, es fehlt ihm nicht allein häufig am Gefühl 'der Schönheit für Formen, die Züge seiner Köpfe haben, selbst bei 'den höchsten Aufgaben, wie die heilige Jungfrau, oft etwas Klein-'liches, Enges und Verzwicktes, eine nothwendige Folge seiner engen, 'kleinlichen, oft selbst drückenden und peinlichen Lebensverhältnisse. 'Die nackten Körperformen haben häufig sogar etwas abschreckend 'Häſsliches etc.'

Was Geheimerath Waagen hier sagt, wird schwerlich Jemand bestreiten, denn, wie bereits bemerkt worden ist, Dürer hat nichts Räthselhaftes in seiner Natur. Der Gang seiner Entwicklung liegt deutlich vor uns. Goethe hat ihn verstanden, viele Andere haben ihn verstanden, auch Geheimerath Waagen in seinem Buche das längst Bekannte noch einmal ausgesprochen.

Wie er dazu kommt, sich in der Leipziger Zeitschrift für bildende Kunst in entgegengesetztem Sinne zu äuſsern, ist mir ebenso unbegreiflich, wie mir sein ganzer Angriff gegen Goethe eine Unbegreiflichkeit bleibt.

Nehmen wir an, es sei das Thema gegeben — französische, belgische, englische, oder italienische wissenschaftliche Corporationen hätten es längst, und mehr als einmal gestellt —: Goethe's Verhältniſs zur bildenden Kunst darzulegen. Was würde hier die Mitte sein und den Ausschlag geben? Die Untersuchung, wie Goethe sich zu Lionardo, Michelangelo und Raphael und zu den Werken der antiken Meister verhalten. Daran rührt Geheimerath Waagen

nicht von ferne. So wenig scheint er zu ahnen, dafs Goethe für die Kenntnifs der modernen Kunst in Deutschland nicht weniger gethan als Winckelmann für die der antiken, ja so wenig scheint er zu wissen, es sei das Andenken an diese Wohlthat des grossen Mannes noch nicht ausgestorben in Deutschland, dafs er Goethe's auch nach dieser Richtung unsterbliches Verdienst in einer für uns alle so beschämenden Weise anzutasten versucht. Würde ein Italiener es wagen über Dante, ein Engländer über Shakspeare, ein Franzose über Corneille öffentlich zu urtheilen und ihnen diese oder jene Schwäche nachzuweisen, ohne sich der Kenntnifs ihrer Werke sicher zu wissen? Jenen Brief über die heilige Cäcilia kennt, möchte ich sagen, jedes Kind. Der darin enthaltene Ausspruch: Raphael habe eben immer gemacht was andere machen wollten, ist berühmt. Passavant druckt ihn im Leben Raphael's gleichsam als die Essenz alles dessen ab was Goethe bedeutendes über Raphael gesagt.

Es möchte scheinen, ich hätte zuviel gethan indem ich den Angriff des Herrn Geheimerath Waagen so ausführlich zurückwies. Nicht Goethe's wegen allein geschah das. Geheimerath Waagen ist der Mann, welcher öffentlich ausgesprochen hat, man werde für das neuzuerbauende Nationalmuseum eine Auswahl treffen müssen unter Cornelius' Arbeiten, da sie, wollte man sie alle ausstellen, andern den Platz wegnähmen! Ich zweifle nicht daran, dafs Geheimerath Waagen das Seinige thut und thun wird, diese für Deutschland schmachvolle Idee maafsgebenden Ortes durchzubringen. Vielleicht aber, wenn man gewahr wird, wie dieser selbe Mann über Goethe denkt, wie er ihn liest und nicht liest, bilden sich Folgerungen daraus über den inneren Werth der Opposition, mit der er Cornelius entgegenzuwirken sucht.

PIETA MICHELANGELO'S. — BASRELIEF IN PISA.

Bekannt durch alte Stiche ist die Pietà welche Michelangelo für Vittoria Colonna zeichnete und unter die er schrieb:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Ein nach diesem Blatte ausgeführtes Gemälde befindet sich gegenwärtig hier, dem Anscheine nach ein Werk Marcello Venusti's. Obgleich die Oberfläche der Tafel mit der Zeit rauh und stumpf ge-

worden ist, so liegt doch eben darin ein Vorzug des Gemäldes, das ganz unberührt und nur in soweit verändert vorliegt, als es innerhalb der drei Jahrhunderte, die nach seiner Entstehung verflossen sind, sich umwandeln mufste. Eine geringe Restauration von geschickter Hand würde ihm seine alte Frische zurückgeben.

Zu bedauern ist, dafs was uns über die Herkunft des Werkes mitgetheilt wird, sich nicht um ein geringes sicherer gestaltet, es würde sonst vielleicht die Vermuthung, dafs es auf Michelangelo's direkte Bestellung zur Entstehung gekommen sei, zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben werden können.

Bis zum heutigen Tage nämlich befand und befindet es sich in Besitz einer Ragusanischen Familie die es bereits seit Jahrhunderten besafs und von einem Erzbischof empfangen haben soll. Nun begegnen wir unter den Erzbischöfen von Ragusa einem Freunde Michelangelo's und Vittoria's: Lodovico Beccadelli. Er gehörte dem so traurig gesprengten Kreise an, der einst auf eine religiöse Reform in Italien hoffte. Wie nah läge es, zu denken Beccadelli habe sich nach der Zeichnung, die die vergebliche Hoffnung vergangener schöner Tage symbolisch darstellte, das Gemälde bei Michelangelo bestellt, der die Ausführung Marcello Venusti übergab, so dafs es unter seinen Augen zur Entstehung kam.

Ein Landgut der Ragusanischen Familie der das Gemälde gehört, gelegen auf der Insel Giuppana, stöfst an den dortigen erzbischöflichen Besitz, und wir wissen dafs gerade hier Beccadelli oft verweilte und wissenschaftlich arbeitete.

Doch sind dies natürlicherweise nichts mehr als Notizen die ich anführe nur weil sie sich darbieten. Folgerungen daraus zu ziehen, kann mir nicht beifallen. Hauptsache bleibt, dafs das Gemälde von ausgezeichneter Arbeit ist, und dafs es, sollte es von einem öffentlichen Kunstinstitute angekauft werden, das Seinige dazu beitragen wird, Marcello Venusti die Achtung zurückzugeben, die er durch die Bezeichnung so vieler höchst mittelmäfsiger Arbeiten mit seinem Namen ein wenig verloren hat. Was irgend nach Zeichnungen Michelangelo's aus dessen älterer Zeit in Oel ausgeführt sich vorfindet, pflegt gut oder schlecht Marcello Venusti zugeschoben zu werden. Nicht anders verschwenderisch geht man mit dem Namen Sebastian del Piombo's um. Ein kleines Crucifix der hiesigen Galerie auf buntem Marmor, trägt mit demselben Unrecht den Namen

dieses grofsen Malers, wie das im gleichen Compartiment befindliche Gebet auf dem Oelberge den des Marcello Venusti. Würde das Ragusaner Gemälde hier angekauft, (doch äufsere ich dies ohne in irgend einer Weise dazu etwa den Anstofs geben zu wollen), so hätte man den Vortheil, ein Werk Marcello Venusti's von gröfseren Ansprüchen auf Aechtheit zu besitzen als das hier nach ihm genannte sie aufzuweisen im Stande ist. —

Eine sehr dankenswerthe Mittheilung über ein anderes Werk Michelangelo's empfange ich aus Dresden. Herr H. Bürck daselbst schreibt mir, die dortige Kupferstichsammlung besitze ein Blatt mit einer Abbildung des Basreliefs welches ich im Aprilhefte des vorigen Jahrganges für eine Darstellung der Florentinischen Pest erklärte. Die Unterschrift des Stiches giebt eine andere Deutung. Sie lautet:

Bassorelievo in Terra-cotta che esiste in Casa dei SSri: Conti della Gherardesca rappresentante il Conte Ugolino, Signore di Pisa, dell' istessa famiglia, che con quattro suoi figli muore di fame. in Pisa, nella Torre perciò detta della Fame. — Gaetano Vascellini del. e. sc. 1782. Opera di Michel-Angelo. Di questo fatto parla Dante C. XXXIII dell' Inferno.

'Was den Stich selbst betrifft,' fügt Herr Bürck hinzu, 'so 'stimmt derselbe mit der Photographie in den einzelnen Figuren genau 'überein, abweichend ist nur das Verhältnifs der Breite zur Höhe, 'indem letztere 13" 12‴, erstere 15" 6‴ beträgt. Dies deshalb weil 'die Figuren mehr auseinandergezogen sind, und rechts von dem Flufs- 'gotte, der in der Rechten einen Schilfzweig hält und mit dem linken 'Arme auf einer umgestürzten Urne ruht, ein Stück Land sichtbar 'ist, wie sich auch auf der andern Seite eine Strecke Ufer zeigt.'

Die neue Erklärung hat viel Einleuchtendes. Dafs die Scene aus dem Thurme an's freie Ufer eines Flusses verlegt worden ist, darf nicht irre machen. Der liegende Flufsgott kann ebenso gut den Arno bei Pisa wie bei Florenz andeuten, die dämonische Gestalt in der Luft ebenso gut Hunger wie Pest. Von besonderer Wichtigkeit wird das Blatt aber weil es das letzte Ueberbleibsel von Michelangelo's Illustrationen zu Dante bildet. Ob sich das Originalbasrelief noch immer in der Casa Gherardesca zu Pisa befindet, ist mir nicht bekannt. Nachrichten darüber würden sehr willkommen sein.

Der dritte Theil von Crowe und Cavalcaselle's 'History of Painting in Italy' ist ausgegeben worden. Das ausgezeichnete Werk, ein wahres Denkmal aufopfernder Liebe zur Sache, wird hiermit allerdings noch nicht abschliefsen, denn es ist in der Vorrede zum ersten Bande ein vierter, die Anfänge der norditalischen Schulen behandelnder Theil versprochen worden, wohl aber scheint es aufserhalb der Absichten der beiden in ihrer Arbeit so trefflich ineinandergreifenden Verfasser zu liegen, auch die Blüthe der italienischen Kunst zu behandeln. Sehr zu bedauern wäre im Interesse der Wissenschaft, wenn es in der That dabei bleiben sollte. Möchte der Erfolg des Buches derart sein, dafs dessen Fortführung auch über das gesteckte Ziel hinaus zu einer Pflicht für die Verfasser sich gestaltete.

Leider bin ich nicht im Stande mich über den Inhalt der Arbeit hier weiter auszulassen. Es erforderte dies einen Aufwand von Zeit und Kräften, den ich, bei diesen Blättern so gut wie ganz auf mich allein angewiesen, jetzt nicht machen kann.

Eben im Begriff die Correctur abzuschliefsen, ersehe ich in der neuesten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst einen zweiten Artikel aus der Feder des Herrn Geheimerath Waagen, als Fortsetzung desjenigen über den ich mich im gegenwärtigen Hefte ausgesprochen habe. Und nicht genug damit: es wird in diesem zweiten ein dritter gegen mich gerichteter aus anderer Feder noch in Aussicht gestellt.

Ich mufs mich begnügen, auf das von dieser Seite her zu erwartende hiermit aufmerksam zu machen. Wollte ich selbst anfangen, Herrn Geheimerath Waagen's Aufsätze als etwas zu behandeln das Existenz für mich hat, so würde ich ohne Nutzen von der einmal bestimmten Reihenfolge dessen abweichen, was ich im zweiten Jahrgange dieser Blätter zu behandeln mir vorgenommen habe. Ich machte eine Ausnahme Goethe's und Cornelius' wegen. Herrn Geheimerath Waagen's kunstwissenschaftliche Bestrebungen sind so verschiedener Natur von den meinigen, dafs weder seine Zustimmung noch sein Entgegentreten Wichtigkeit für mich haben kann.

EINE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA, DEM FILIPPINO LIPPI ZUGESCHRIEBEN.

Herr Dr. Julius Friedländer hat sich durch die Publicirung des Medaillons der Lucrezia Borgia, das in einem aufserordentlich schönen Exemplare der Sammlung seines seligen Vaters angehört, alle Kunstfreunde zu Dank verpflichtet. Zweierlei macht diese Schaumünze bemerkenswerth: die Vortrefflichkeit der Arbeit, und der Umstand dafs über den Meister der sie geschaffen haben könnte gar nichts bekannt ist.

Diesen festzustellen nun, ist die Aufgabe welche sich Dr. Friedländer gestellt hat.*) Eine Anzahl an in's Auge fallender Stelle auf der Rückseite der Medaille angebrachter Buchstaben scheinen den Namen zu enthalten. Wir sehen einen mit rückwärtsgewandten Armen an den Stamm eines Lorbeerbäumchens gefesselten Amor. Seine Augen sind verbunden, die nach beiden Seiten ausstehenden, bis in's Detail mit grofser Sorgfalt gearbeiteten Flügel zerzaust. Von den Aesten des Bäumchens hängen, im geschmackvollsten Arrangement durch weitschleifige Bänder verknüpft, dort ein zerbrochener Köcher mit ausfallenden Pfeilen, hier eine Geige mit zersprungenen Saiten, ein aufgeschlagenes Notenheft darunter, und als Unterstes ein Bogen mit zerrissener Sehne; über diesem Allen aber eine Tablette mit den Buchstaben

BO FPHFF EN

Herr Dr. Friedländer kommt zu dem Resultate dafs mit denselben Filippino Lippi gemeint, und Filippinus PHilippi Florentinus Fecit EN (für IN) BOnonia zu lesen sei.

Da Dr. Friedländer's Aufsatz denen die sich für die Sache interessiren leicht erreichbar ist, so genügt es, die Grundzüge seiner Beweisführung hier in kurzem Auszuge zu wiederholen.

Die Darstellung des gefesselten Amors sei durchaus im Style

*) Der betreffende Aufsatz ist im 8. Heft der Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde abgedruckt, unter dem Titel: Eine Schaumünze der Lucrezia Borgia von Filippino Lippi. Beigegeben eine die beiden Seiten der Medaille in Originalgröfse darstellende geschmackvoll ausgeführte Radirung von H. Bürkner in Dresden. Abgüsse bei G. Eichler, U. d. Linden 27.

des Filippino. Er erinnere an die Malereien in der Capella Strozzi (in S. Maria novella zu Florenz), was Professor Burkhardt in Basel bestätige.

Es sei Filippino zwar als Medailleur nicht bekannt, allein diese Thätigkeit bei ihm als einem Florentiner jener Epoche vorauszusetzen.

Lucrezia führe auf der Medaille (deren Avers ihre Büste bei lang aufgelöst herabfallendem Haare zeigt) den Titel Ferrariae Mutinae ac Regii Ducissa, den sie erst im Januar 1505 (nach dem Tode ihres Schwiegervaters) erlangte; andererseits sei Filippino bereits im April 1505 in Florenz gestorben, hätte also kurz vor seinem Ende die Reise nach Bologna machen müssen, um die Medaille dort anzufertigen; diese etwas unwahrscheinliche, zudem in keiner Weise verbürgte Combination löse sich jedoch auf folgendem Wege.

Der Kopf der Lucrezia Borgia wie ihn die vorliegende Medaille zeige sei jedenfalls vor 1505 gearbeitet. Er finde sich nämlich, und zwar bei totaler Uebereinstimmung, auf einer andern Medaille, deren Umschrift: LVCRETIA. ESTN. DE. BORGIA. DVC. die Entstehungszeit in die Jahre zurückverlege, in denen die Herzogin zwar mit Alphons von Este bereits vermählt, dieser aber noch nicht zur Regierung gekommen war, zwischen 1502 und 1505 mithin.

Nun habe Lucrezia auf ihrer Hochzeitsreise nach Ferrara im Januar 1502 Bologna berührt. Dort müsse damals diese letztere Medaille gleichfalls von Filippino gearbeitet worden sein, welcher sodann, mit Benutzung desselben Stempels für den Kopf, die zweite Medaille zu gleicher Zeit angefertigt habe, die jedoch später erst mit verändertem Titel herausgegeben ward.

Dies Dr. Friedländer's Darlegung. Die Conjektur an sich: dafs die Buchstaben auf Filippino Lippi zu deuten seien, hatte er mir bereits vor Jahren mitzutheilen die Güte gehabt, und ich sie im L. M.'s (2. Aufl. Anm. 10) angeführt. Mir schien die Annahme damals ziemlich unbedenklich, jetzt erst führt mir der Aufsatz meines verehrten Freundes einige Bedenken zu, die ich ihm selbst, dem ich auf diesem Felde so mannigfache freundliche Belehrung verdanke, zu geneigter Prüfung vorbringe.

Gegen die Annahme, es sei Filippino Lippi im Stande gewesen, eine geschmackvolle Medaille zu liefern, wird Niemand etwas einzuwenden haben. Die Befähigung des Meisters nach dieser Richtung hin versteht sich so sehr von selbst, dafs es als überflüssig erschei-

nen dürfte, speciell anzuführen was sich an bestätigenden Beweisen dafür aus Vasari beibringen lieſse. Ich trage einige dieser Daten nach: — Filippino war für dekorative Arbeiten in antikem Geiste berühmt zu Florenz, seine Erfindungen gesucht bei öffentlichen Festlichkeiten, seine Studien in Rom hierauf besonders gerichtet gewesen. Benvenuto Cellini, der mit Francesco Lippi, Filippino's Sohn, Freundschaft geschlossen hatte, ward durch Filippino's Skizzenbücher zuerst für die Schönheit antiker Arbeit, wie sie in Rom zu Tage trat, für Rom begeistert. In Rom führte Filippino selbst ein Grabmal in Stuck aus. Warum sollte ein Meister dieses Schlages nicht eine schöne, geschmackvolle Medaille zu arbeiten im Stande gewesen sein? Nach Bologna gelangte man so leicht von Florenz? Die Buchstaben deuten sich auf so natürliche Weise für Filippino? Trotzdem aber, all dies gründet noch keinen strikten Beweis! Lieſsen sich die Buchstaben auf andere Meister beziehen, so würde für diese vielleicht dieselbe Wahrscheinlichkeit geschaffen. Denn darauf allein beruht was für Filippino spricht: daſs die Buchstaben auf ihn passen können und daſs ihm die Arbeit im Allgemeinen zuzutrauen wäre. Gegen ihn aber spricht, daſs ein Zusammenhang weder mit den Borgia's noch mit den Este's, noch endlich eine Reise nach Bologna in der That nachzuweisen ist.

Es hebt sich was pro und contra etwa vorzubringen wäre wirklich auf. Ein Gemälde Filippino Lippi's findet sich in Bologna und zwar als eine Arbeit die von Anfang an für die Stadt bestimmt war. Mandò (sagt Vasari V, 247) anco certi lavori a Genoa, e fece a Bologna in San Domenico, allato alla capella dell' altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano, che fu cosa di molta lode. Nun könnte man 'mandò' und 'fece' einander entgegenstellen, und verstehen, daſs er das eine Gemälde nach Genua sandte, das andere in Bologna selbst arbeitete. Dennoch würde dies bedenklich sein, da Vasari 'fece a' in dem Sinne von 'arbeiten für' gebraucht, wie er denn auch Raphael so für Neapel arbeiten läſst (die berühmte Stelle) ohne ihn darum nach Neapel zu versetzen. Ferner: die Tafel trägt die Jahreszahl 1501. In diesem Jahre aber und im folgenden malte Filippino die Capelle Strozzi, und es wäre nicht recht denkbar, wie man ihn aus dieser Arbeit heraus habe nach Bologna kommen lassen um dort eine Medaille anzufertigen. Auf der andern Seite jedoch: wer will heute, nach so langer Zeit,

über die Zufälle aburtheilen die Filippino dennoch damals nach Bologna geführt und ihm diese Bestellung in die Hände gespielt haben dürften? Es könnte ja doch möglich gewesen sein dafs er seine Tafel in Bologna malte oder wenigstens sie dahin brachte, und dafs dies gerade zu Ende 1501 der Fall war, während die Medaille (Friedländer zufolge) in den ersten Tagen 1502 entstand, so dafs wir bei dieser Hypothese sogar der Mühe überhoben wären eine besondere Berufung ihretwegen anzunehmen.

Dafs diese Art, mit Conjekturen zu operiren, den wahren Sachverhalt nicht zum Vorschein bringen könne, versteht sich von selbst. Ich führte die Daten nur an, um das Gefühl zu beseitigen, als sei irgend etwas dem vorhandenen Material zu Entnehmendes übergangen worden. Von Bedeutung dagegen erscheint mir die Frage: ob es denn, weil die Portraits der Lucrezia Borgia auf beiden Medaillen übereinstimmen, nothwendig sei, dafs beide Medaillen ganz und gar von ein und demselben Meister stammen müssen? Oder, direkter gesagt: ob bei der Medaille die den Amor auf der Rückseite zeigt und deren Buchstaben auf Filippino Lippi gedeutet werden können, so zwingende Indizien vorliegen: es seien Avers und Revers von ein und demselben Meister, dafs auf diese Anzeichen hin sogar die andere Medaille, weil sie den gleichen Avers zeigt, als ein Werk des Meisters betrachtet werden müsse, der dort nur für den Revers verbürgt erscheint?

Diese Indizien aber fehlen! Es lassen sich, wenn es darauf ankommt, in der Behandlung des Amors und des Kopfes der Lucrezia technische Verschiedenheiten erkennen. Der Kopf der Lucrezia ist in auffallend starkem, antiken Mustern wenig entsprechendem Relief gearbeitet, (Friedländer nennt ihn das Werk „eines an Medaillensculptur nicht gerade gewöhnten Künstlers“) während der Amor nicht eine Linie zu hoch oder zu tief erscheint. Sollten bei dieser Medaille verschiedene Meister thätig gewesen sein? Ohne Zweifel kam öfter vor in damaliger Zeit, dafs ein Künstler, zum Entwurf einer Composition für die Rückseite einer Medaille aufgefordert, die Zeichnung oder die Modellirung in Wachs lieferte und auf diesem Wege, ohne sich um das Portrait der andern Seite zu kümmern, Urheber einer Medaille ward die er nie gesehen zu haben brauchte. Die Sache konnte im vorliegenden Falle so liegen, dafs Filippino den Amor entwarf, die Medaille sodann (es bedurfte seiner

persönlichen Anwesenheit dafür nicht einmal) in Bologna angefertigt und sein Monogramm darauf gesetzt wurde. Ich glaube dafs zu dieser Annahme hier um so eher Veranlassung vorlag, als die eine der beiden Medaillen, welche Lucrezia als noch nicht regierende Herzogin zeigt, (Lucretia Estensis de Borgia) mit dem Bildnisse ihres Gemahls auf der Rückseite, kaum in Bologna entstanden sein, und nicht als Filippino's Werk bezeichnet werden kann, so dafs, wenn dieser an der andern Medaille betheiligt war, bei dieser die Anfertigung der Rückseite einzig und allein für ihn übrig blieb. Ganz in derselben Weise sehen wir in Florenz Michelangelo die Rückseite einer Medaille entwerfen, deren Ausführung Benvenuto Cellini aufgetragen worden war.

Der Grund aber, weshalb die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen nicht gerade an Bologna denken läfst, ist der, dafs Alphons im Januar 1502 gar nicht dahin gelangte. Lucrezia war in Rom Alphons' Bruder angetraut worden und kam von diesem geleitet in Bologna an, wo die Bentivogli ihr glänzende Gastfreundschaft zu Theil werden liefsen. In Ferrara erst empfing sie ihr Gemahl zu glänzenden Hochzeitsfeierlichkeiten, und bei dieser Gelegenheit wohl, im Februar 1502 mithin, ward die Medaille angefertigt, eine Vermuthung in der Bellini (pag. 159) Frizzi (II, 216) und Mayer (Gli ultimi Periodi della Zecca di Ferrara. Ferr. 1823) übereinstimmen und die als eine sehr natürliche erscheint. Frizzi, sei nebenbei bemerkt, nimmt an, die bekannte, auf der einen Seite Alphons' Vater, den Herzog Ercole von Ferrara, auf der andern die Darstellung eines Regens von Diamanten mit der Devise Juppiter ex alto nobis adamanta remisit tragende Medaille beziehe sich auf die 1501 stattgefundene Verlobung der jungen Pabsttochter mit dem Prinzen von Ferrara. Bekannt ist dafs die Herstellung einer Medaille damals nirgends leichter war als in Ferrara, wo Sperandio, Pisano, Anichino und Andere für den herzoglichen Hof arbeiteten. Keine Spur, ja fast unglaublich, es sei Filippino Lippi dafür aus Florenz berufen worden.

Allein selbst wenn wir Friedländer darin folgen wollten, die Medaille mit Lucrezia's und Alphons' Köpfen sei, ohne Alphons' Gegenwart, in Bologna den beiden Neuvermählten zu Ehren geschlagen worden, so würde die Frage nach ihrem Urheber nicht auf Filippino Lippi führen, ja, dies nicht einmal sogar wenn er

um diese Zeit als in Bologna anwesend nachzuweisen wäre. Denn ein anderer Künstler böte sich in diesem Falle für die Autorschaft mit solcher Aufdringlichkeit dar, dafs ihn hier nur der Beweis, er habe die Medaille nicht gearbeitet, fortzuschaffen im Stande wäre. Ich meine Francesco Francia.

Hören wir, wie Vasari, gleich im Beginn seiner Lebensbeschreibung Francia's, sich ausspricht. Vas. VI, 1.

„Während Francia auf diese Weise bei einem Goldschmiede als Lehrling arbeitete, suchte er sich vorzüglich im Zeichnen zu vervollkommnen und brachte es weit darin. Manche Silberarbeiten, die heute noch in seiner Vaterstadt Bologna zu sehen sind, liefern den Beweis für seine Fertigkeit, darunter vorzügliche Nielli's, wo er auf einem oft nur zwei Finger hohen und um ein weniges breiteren Felde zwanzig Figürchen in den schönsten Verhältnissen zusammengestellt hat. Vieles das er in Emaille auf Silber arbeitete ging beim Ruin der Bentivogli's mit zu Grunde. Kurz, was von einem Goldschmiede geleistet werden kann, leistete er, und besser als mancher andere.“

„Seine Lieblingsthätigkeit jedoch und seine eigentliche Force war die Anfertigung von Münzstempeln. Darin stand er ganz einzig in seiner Zeit da. Man betrachte nur einige dieser Stücke mit dem Kopfe Giulio's II, die neben denen des Caradosso ihren Platz behaupten. Aufserdem sind die Medaillen des Giovanni Bentivoglio von ihm, den er in lebendigster Aehnlichkeit darstellt, sowie die Medaillen einer ganzen Reihe anderer fürstlichen Personen noch, die auf der Durchreise in Bologna Halt machten. Für diese arbeitete er die Medaillen in Wachs und sandte ihnen hinterher die Formen nach, was ihm aufser unsterblichem Ruhme beträchtliche Ehrengeschenke eintrug.“

„So lange er lebte stand er an der Spitze der Münze von Bologna und fertigte sämmtliche Stempel an in den Zeiten der Bentivogli's; in der Folge behielt er diese Stellung unter Giulio II. Die Münzen welche der Pabst bei seinem Einzuge schlagen liefs beweisen es, wo wir auf der einen Seite den Kopf des Pabstes, auf der andern die Schrift ‘Bologna durch Giulio von dem Tyrannen befreit’ finden. So ausgezeichnet war Francia in diesem seinem Métier, dafs er bis auf Pabst Leo's Zeiten die Münzformen arbeitete, und so geschätzt sind seine Werke, dafs wer deren besitzt, sie für Geld nicht fortgiebt.“

Und nun bedenken wir: ein solcher Mann, bekannt als Factotum der herrschenden Familie, arbeitet damals in Bologna (in Bologna, seiner Eifersucht auf fremde Künstler wegen berüchtigt!), und ihm soll von Seiten der Bentivogli's, die Alles für ihn thaten, die Beleidigung widerfahren sein, daſs einem florentiner, in diesem Fache nicht einmal renommirten Künstler ein Auftrag zukam, auf den Francia, fast möchte man sagen, unbeschränkte Ansprüche besaſs! Jedenfalls, wenn die Medaille in Bologna zu Stande kam, hat Francia sie gefertigt. Hiervon muſs ausgegangen werden.

Und mit derselben Bestimmtheit, scheint mir, ist aufzustellen, daſs wenn der Revers der andern Medaille, der Amor am Lorbeerbaum, in Bologna gearbeitet worden ist, er von Francia herrühren muste und konnte. Denn so gut wir F P H F F Filippus PHilippi Florentinus Faciebat deuten dürfen, ist es erlaubt, zu lesen Francia Pictor Hanc Fecit Figuram. Francia allein kommt oft vor bei seinen Unterzeichnungen. Pictor nennen sich Pisanus und Boldù auf ihren Medaillen, mit derselben Coquetterie mit der Francia sich auf seinen Gemälden Aurifex nennt. Es läge also die Annahme nahe, daſs auch er sich hier Pictor genannt. Hanc Fecit Figuram wäre die Uebersetzung der im italienischen gebräuchlichen Formel fece questa figura.*) Wollte man ganz scharf interpretiren, so könnte sogar herausgelesen werden, daſs Francia nur diesen Amor, questa figura, und nicht auch den Avers gearbeitet habe.

Auf die Gestalt dieses Amor kommt es nun schlieſslich aber an. Trauen wir die Composition dem Francia zu, so muſs diesem wohl die Medaille überhaupt zugeschrieben werden. Oder sollte Filippino allein etwas derartiges haben schaffen können? Dr. Friedländer allerdings beruft sich so entschieden auf die Amoren und Arabesken Filippino's in der Capella Strozzi daſs Widerspruch dagegen am wenigsten von meiner Seite erlaubt scheint, dem diese Compositionen nicht einmal genau mehr erinnerlich, Abbildungen nicht bekannt sind; (Dr. Friedländer hat derartige Belege seiner Abhandlung nicht beigefügt.) Es würde sich fragen: ist die Gestalt des kleinen Amors so originell, daſs nach Analogie der Compositionen der Capella Strozzi nur Filippino sie erfinden konnte, und sind die

*) Antonio Cicognara Vergine pura
Depinger fece questa tua figura.
Baruffaldi II, 519.

Compositionen der Capelle selbst so eigenthümlich, dafs gleichfalls nur Filippino sie schaffen konnte? Hierüber hier zu verhandeln, da die Beweise nicht vorliegen, dürfte um so weniger als zulässig betrachtet werden, als Filippino Lippi ein Meister ist, über dessen Arbeit, meiner Meinung nach, der allein mit voller Sicherheit sprechen darf, der in Florenz und Toskana an unzweifelhaften Werken die feinen Unterschiede einer Reihe von Künstlern dicht vor Augen hat, deren Eigenthümlichkeiten sich aus den zerstreuten Galleriestücken deutscher Sammlungen kaum erkennen lassen. Selbst Abbildungen, wären es nicht Photographien, würden wenig Aufklärung gewähren. Crowe und Cavalcaselle urtheilen über diese Malereien, II, 419: The decoration of the Strozzi Chapel is, in a word, a grotesque and capricious mixture of exaggerated movements, actions and forms. — it reveals the close of the career of a great painter. — Worte, aus denen sich für unsern Zweck hier nur soviel allenfalls entnehmen liefse, dafs Angesichts des Amors der Medaille gewifs Niemand ein ähnliches Urtheil fällen würde. Denn es hat die kleine Gestalt, weder für sich allein betrachtet, noch als Theil der ganzen Composition, nichts irgendwie Uebertriebenes oder das Abwärtsgehen eines Meisters Andeutendes, vielmehr stellt sie sich als eins der reizendsten Erzeugnisse der Kunst und als des bedeutendsten Künstlers würdig dar.

Zugegeben aber, dafs nur in der Capelle Strozzi über das Verhältnifs der Medaille zu Filippino Lippi's Werken eine fruchtbringende Diskussion möglich wäre: das aber wird auch fern von Florenz gestattet sein: über den Amor an sich, wie er uns vor Augen steht, und, ganz unabhängig von ihm, über die Schule welcher Filippino Lippi angehörte, Betrachtungen aufzustellen.

Die grazieuse Figur des Amor enthält, wie sehr sie als aus einem Gufse erscheint, für mein Auge zwei getrennte Partien. Der untere Theil des Körpers, von der zwischen Brust und Nabel einschneidenden Linie abwärts, reproducirt eine der Antike entnommene, um mich des Ausdrucks zu bedienen, künstlerische Formel. Diese Stellung der Beine, das linke sanft gestreckt, das andere bei rechtwinklig geknicktem Knie angezogen, so dafs der Hacken dieses Fufses vom Schienbein des andern Beines gedeckt wird, findet sich oft. Jeder Künstler hatte sie gesehen von den ältesten Zeiten an, jeder war im Stande sie anzuwenden. Von originaler Auffassung

hierfür keine Rede also. Bei Raphael, gerade um 1505, bei Francia und Andern läfst sie sich nachweisen.

Etwas anderes aber der Oberkörper. Diese Darstellung der rechten Schulter, die bei zurückgezwängtem Arme scharf heraussteht, ist eigenthümlich und derart, dafs ich fast mit Sicherheit, soweit es überhaupt erlaubt ist dieses Wort bei so zweifelhaften Materien zu gebrauchen, auf sie hin behaupten möchte: von Filippino, der 1505 starb, habe die Composition nicht ausgehen können. Diese Schulter scheint mir so sehr nämlich im Geiste Michelangelo's und der von ihm neuaufgebrachten Anschauungen gedacht, die erst von 1505 frühestens datiren, dafs ich seinen Einflufs hier nicht fortdenken und Filippino nicht das Zugeständnifs machen kann, vor 1505 eine solche Stellung so gezeichnet zu haben. Ja ich möchte eine Wette eingehen dafs auf keiner der zahlreichen Amorencompositionen, die nicht von Filippino allein, sondern von Ghirlandajo und andern Meistern derselben Zeit vor Michelangelo in Florenz zu finden sind, eine solche Schulterstellung anzutreffen sei.

Ich will nicht mifsverstanden werden wenn ich in demselben Athem nun trotzdem zugebe: dafs sich die Stellung finden möge. Aehnliches kommt vor. Ein beliebter Vorwurf für die damalige Kunst war die Darstellung des heiligen Sebastian's, eines schönen Jünglings, rückwärts an einen Stamm gefesselt wie der Amor unserer Medaille. Nimmt man diese Position nun ein wenig aus der Seitenansicht, so mufs nothwendigerweise die Schulter vortretend erscheinen, und demzufolge haben wir auf dem Berliner Museum allein schon eine Anzahl heiliger Sebastiane aus dem 15. Jahrhundert, welche sich in dieser Stellung präsentiren. Allein es waltet ein Unterschied: diese Körper empfingen diese Stellung rein in Folge unbefangener Naturanschauung des Meisters, zufällig gleichsam, ohne jeden Accent. Die Ansicht des Körpers ergab sich, und man bildete sie nach, wie man jede andere nachgebildet hätte. Man bildete sie, wie man auch lange vor Goethe in Deutschland die Sprache bereits sprach die er erst zu etwas Höherem gestaltete. Nicht indem er sie änderte, sondern indem er aus unendlichen Wendungen eine gewisse Anzahl zu seinem Eigenthum stempelte gleichsam. Und so geschah es in der bildenden Kunst wenn grofse Meister die Wendungen der Natur betrachteten und das ihnen zusagende zum eigensten Gebrauche wählten. Michelangelo erst erhob jene

Schulterstellung zum Werthe eines künstlerischen Motives, das später dann, nur um dieses von Michelangelo verliehenen Werthes willen und in Nachahmung seiner Anschauung, da angewandt ward, wo man es, um abermals den Vergleich aus der Literatur zu nehmen, nur als Phrase benutzte. Das Original für die Stellung des Oberkörpers bei'm Amor unserer Medaille sehen wir am besten auf der Skizze Michelangelo's zum Grabmale Pabst Giulio's. Man betrachte den zweiten Sklaven unten von links an. Da zuerst ist diese Stellung zum Typus gestempelt worden. Jeder Künstler schafft Phrasen in dieser Weise, bei deren späterer Anwendung man sofort die Nachahmung merkt. Das Lächeln der Frauen Lionardo's ist bei Luini zur Phrase geworden. Er könnte es ja ebensogut der Natur abgelauscht und aus sich selber genommen haben, aber er that das nicht, er erschuf dies Lächeln nicht, seine Köpfe zeigen dafs er es nicht that. Nichts offenbart sich dem geübteren Blicke mit solcher Deutlichkeit, als der Unterschied zwischen unbefangener Naturnachahmung d. h. Benutzung ihrer Formen auf direktem Wege, und Nachahmung bedeutender Vorbilder, so dafs diese zwischen dem beobachtenden Auge und der Natur stehen und dieselbe von vornherein uns in vorausbestimmten Ansichten erscheinen lassen. Auch Luini copirte sein Lächeln nicht blofs von Lionardo, er beobachtete es in der Natur, aber er sah nur dies eine Lächeln in der Natur, ihre andern Nüancen verschwanden für ihn, er sah sie nicht mehr.

Auch die Künstler des 15. Jahrhunderts hatten ihre typischen Wendungen. Einmal die der antiken Kunst entnommenen, dann die eigenen, vom Meister auf den Schüler sich fortpflanzenden, die zu verfolgen eine der Aufgaben der vergleichenden Kunstgeschichte sein wird. Allein es handelt sich im 15. Jahrhundert doch nur um Manieren, Moden möchte man sagen. Auch spielt die Faltung der Gewänder die Hauptrolle dabei, auf das Nackte läfst man sich kaum ein. Gewisse Fingersätze, Fufsstellungen und Lagen bei Körpern kleinerer Kinder bilden sich zu feststehender Norm aus: ein Beherrschen des gesammten menschlichen Körpers als idealer Einheit wird jedoch kaum angestrebt.

Deren aber bedurfte es für Michelangelo und Raphael. Die höhere Kunst beruht auf der Darstellung der Formen, in deren Grenzen, wie die Bibel unübertrefflich ausspricht: Gott den Menschen sich zum Bilde schuf. Hier sucht der Künstler die ewig veränder-

liche Hülle der sich nie wiederholenden Natur zu symbolischer Einfachheit und Stätigkeit zu befestigen. Er beschränkt die in der Möglichkeit unendlichen Combinationen in Flächen und Linien auf eine Anzahl von Hauptansichten, gleichsam als biete die Natur nur diese Anblicke und keine andern. Die einzelne Figur empfängt dadurch Würde und Wichtigkeit. Die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts operiren immer mit Massen, sie bringen Complexe von Gestalten als Einheiten auf ihre Werke, während von Michelangelo und Raphael an erst die die Figuren vereinsamende, jede einzelne, (wie die Personen der ächten Tragödie) als eine Welt für sich darstellende höchste Kunst in's Leben tritt.

Es will mir scheinen als sei die Composition des Amors unserer Medaille von einer Hand gezeichnet, die in diesen Prinzipien bereits gebildet ward. Ob die Raphael's selbst, oder Michelangelo's, oder die eines ihrer Schüler, will ich nicht entscheiden. Auch nicht in Betracht stellen: Francia, der ja weit in Beider Zeiten hinein noch thätig war, habe unter dem neuen Einflusse seinen Styl verändern oder sich von Rom her eine Zeichnung verschaffen können. Nur dafs Filippino Lippi, der 1505 starb, dieses, so unbedeutend es zu sein scheint, aus sicherster Beherrschung aller Kunstmittel entstandene reizende Ensemble habe schaffen können, ist mir nicht glaublich. Man gehe zudem die Modellirung der Medaille genau durch: die Höhen und Tiefen sind von der Hand eines erfahrenen Meisters gesetzt. Ein Geschmack, eine langgeübte Sicherheit offenbart sich in den geringsten Kleinigkeiten, die erstaunlich sind. Ich habe mir die Composition grofs aufgezeichnet: da erst kam ihr Werth recht zu Tage. Sie könnte lebensgrofs ausgeführt werden, keine Linie bedürfte einer Aenderung. —

Ich finde, man hat in Fragen wie der vorliegenden nicht die Verpflichtung, abzuschliefsen. Man bringt die Untersuchung so weit man kann und läfst die Entscheidung offen. Deshalb einige Bemerkungen noch, die ich folgen lasse ohne auf Besonderes abzuzielen.

Da einmal feststeht, dafs die Medaille mit dem Amor ein Bildnifs Lucrezia Borgia's trägt, welches mindestens vier Jahre früher aufgenommen wurde als die Medaille zur Entstehung kam, so hindert nichts, die Zeit während der man in Ferrara dies erste Portrait benutzen zu dürfen glaubte, beliebig auszudehnen, und die

Entstehung der Medaille mit dem Amor von 1505 an bis 1519, Lucrezia's Todesjahre, in dasjenige Jahr zu setzen das aus andern Gründen vielleicht sich noch ergeben könnte. —

Michelangelo goſs bekanntlich zwischen 1506 und 1508 die Bildsäule des Pabstes in Bologna. Er könnte die Medaille dort gemacht haben. Es lieſse sich FPHFF auch Foppa Papiensis etc. lesen. Foppa war Cardosso's Familiennamen. —

Hiergegen spräche, daſs Ferrara damals im Kriege mit Giulio II. war, beide also kaum im Auftrage des Herzogs von Ferrara hätten arbeiten dürfen. —

Ich habe bisher die Deutung von EN BO mit IN BOnonia acceptirt. Auffallend aber wäre schon, daſs man das italiänische und als solches seltene EN auf eine Inschrift gebracht die übrigens lateinisch abgefaſst ist. (Die den gefesselten Amor umgebende Devise lautet: VIRTVTI AC FORMAE PVDICITIA PRAECIOSISSIMVM.) Nun finden wir sehr willkürliche Abkürzungen bei den Italiänern. Giovanantonio da Brescia schreibt sich IO. AN. BX., Domenico Campagnola DO. CAP. BO EN könnte BORGIA ESTENSIS gelesen werden. In diesem Falle fiele Bologna ganz fort, die Medaille könnte überall sonst, folglich auch in Ferrara entstanden sein. Und schlieſslich wäre es nicht einmal nothwendig die Buchstaben FPHFF als das Monogramm des Künstlers zu betrachten. Nirgends hat weder Filippino noch Francia sich in dieser Weise unterzeichnet, und es liegen doch eine ziemliche Reihe von ihren Unterschriften vor. In diesen Buchstaben könnte eine Devise stecken? Wir finden öfter solche Buchstabenreihen auf Kunstwerken, die sich nur als Anfangsbuchstaben unbekannter Sprüche deuten lassen. Mayer führt eine Medaille Ercole's I. an, welche auf dem Revers einen den Stier tödtenden Herkules zeigt mit den Buchstaben D. F. M., die er Deus Fortitudo Mea erklärt. Baruffaldi (I, 264) führt Malereien in einem adligen Hause zu Ferrara an mit der wiederkehrenden Buchstabenreihe Q. F. M. M. Q. P. E., zu lesen Quia Fecit Mihi Magna Qui Potens Est. Eine Medaille des Pisano trägt die Reihe F. S. K. I. P. F. T. Monogramm können sie nicht sein, da Pisano's Namen auſserdem auf der Medaille steht. Es käme hier also darauf an, den Spruch zu finden der in F P H F F drinsteckte. Dr. Friedländer selbst erwähnt den Tod des Dichters Ercole Strozzi, den Lucrezia's Gatte ihretwegen muſste fortschaffen lassen. Man könnte sich wahrhaftig

versucht fühlen, Ferito Poeta Hercule Firmata Felicitas zu deuten. Dies freilich gäbe der Umschrift Virtuti ac formae pudicitia pretiosissimum einen Nebengeschmack von Ironie der arg genug klänge. Doch ist auch wieder zu bedenken dafs solche Medaillen oft nur zum privatesten Gebrauch angefertigt wurden. —

Pudicitia ist hier aber doch wohl als 'Zurückgezogenheit, Häuslichkeit' zu nehmen und der Sinn der Umschrift dahin zu verstehen: dafs, je schöner man sei und je mehr Talente man besitze, (darauf geht wohl die Virtus hier, in dem bei dem italienischen Virtù damals allgemein gebräuchlichen Doppelsinn), dennoch in einer glücklichen Zurückgezogenheit der Werth des Lebens liege. So verstanden hat dann die Darstellung des Amor wie wir ihn hier erblicken nichts Verletzendes für eine Frau mehr, er bildet nur im Allgemeinen die Illustration des Gedankens der Umschrift. Die Buchstaben FPHFF könnten in Verbindung hiermit entweder ein besonderes Ereignis betreffen, oder eine allgemeine Sentenz enthalten. Sie könnten z. B. auf eine Niederkunft Lucrezia's Bezug haben, etwa Filius Primogenitus Hercules Ferrariae Felicitas, (Ercole II war Lucrezia's ältester Sohn), im andern Falle aber nur die Darstellung des Amor erläutern. Mit Bezug auf den zerbrochenenen Köcher z. B. Fracta PHaretra Frenata Ferocia. Als habe Amor sich, nachdem er an den estensischen Lorbeerbaum gefesselt worden und all sein Rüstzeug zerbrochen daran hängt, in einen sanfteren Gott verwandelt. Oder Fronde Portat Honorem Felicitatem Frugibus, als seien diese zerbrochenen Werkzeuge, an die Zweige des Lorbeers trophäenartig angehangen, gleichsam die Früchte die der Vereinigung von Este und Borgia Glück gebracht. Oder Fronde Protectus Hacce Flecto Fulgura, als sei der Liebe im Schutze des Lorbeers weiter keine Waffe nöthig. Es versteht sich von selbst dafs dies nur anspruchslose Einfälle sind. Dergleichen sicher zu erledigen ist vielleicht nur in Ferrara möglich. Möchte Graf Campori, dem wir von dorther soviel verdanken, seine Aufmerksamkeit darauf lenken.

Was den gefesselten Amor noch besonders merkwürdig macht ist der Umstand dafs er auf dem Revers einer anderen Medaille wiederkehrt, in freier Nachahmung jedoch und mit einer Inschrift, die wiederum ein Räthsel enthält, sowie mit dem Bildnifs einer

Jacoba Corrigia auf dem Avers, deren Persönlichkeit Dr. Friedländer festzustellen nicht gelungen ist.

Die Buchstaben FPHFF fehlen hier natürlich, zugleich ist die ganze Darstellung bei weitem roher. Es fehlt der Behandlung die Anmuth die dort so großen Reiz ausübt. Als Umschrift um den gefesselten Amor lesen wir CESSI . DEAMILITATISTAT.

Der Trésor de Glyptique et de Numismatique erklärt: Cessi, Dea militatis stat, j'ai cedé, la Deèsse de la guerre est debout. Gleichsam als sage Amor selbst, er habe den Kampf aufgegeben weil die Göttin des Krieges sich erhoben habe. Dr. Friedländer verwirft dies und liest Cessi, Dea militat ista, so daſs das T am Ende als überflüssiger Zusatz fortzufallen hätte. Die Dea ista wäre dann, seiner Deutung nach, die umstehende Jacoba Corrigia selbst, von der Amor sich geschlagen erklärt. Professor Jaffé, der mich auf dem Gebiete dieser Latinität mit hülfreichem Rathe öfter zu unterstützen die Freundlichkeit hat, liest Cessi, Dea militat, instat, wobei I für IN zu lesen keine Schwierigkeit darbietet.

Mir wollen diese Deutungen sämmtlich aber nicht recht einleuchten, weil sie keinen prägnanten Gedanken geben. Wer ist die Deèsse de la guerre im ersten Falle? Was giebt uns das Recht das T einfach auszustreichen, im zweiten? Und beim dritten wiederum, wer ist die Göttin welche kämpft und droht? Schlieſslich, in allen drei Fällen: soll Amor, gefesselt und wehrlos 'Cessi' von sich sagen? Cessi drückt mehr ein freiwilliges Aufgeben des Kampfes aus, während Amor hier offenbar gezwungen ihn aufgeben mu ſ s t e.

Wie wir die Buchstaben DEAMILITATISTAT nehmen, sie müssen, um gelesen zu werden, getrennt werden und stehen offenbar nur deshalb in dieser Continuität da, weil entweder der Medailleur sie copirte ohne sie zu verstehen oder weil man ihn absichtlich so anwies. Es ist deshalb leicht möglich, daſs sie nicht ganze Worte sondern Abkürzungen enthalten, und für den Fall daſs man dies zuzugeben geneigt sein sollte, erlaube ich mir den Vorschlag, folgendermaſsen abzutheilen CESSI . DE . AM . I(L) . LI . TA . TI . STAT. Cessi, Dea, Amor illic ligatus tabella tibi stat. Ich habe mich zurückgezogen, Göttin; hier steht ein gefesselter Amor als Weihebild für dich.

Was mich auf diese Deutung brachte, waren die Verse Virgils, Ad Venerem, Catalecta VI 5.

Non ego ture modo aut picta tua templa tabella
Ornabo, et puris serta feram manibus;
Corniger hos aries humilis et maxima taurus
Victima sacratos tinguat honore focos,
Marmoreusque tibi, dea, versicoloribus alis
In morem picta stabit Amor pharetra.
Adsis o Cytheraea: tuus te Caesar Olympo
Et Surrentini litoris ora vocat.

Bekannt ist, wie sehr Virgil für die Renaissance Quelle sprachlichen Ausdruckes und Vorbild zu Gedankenwendungen war. Seine Verse hier sagen freilich das Entgegengesetzte von dem was die Devise der Medaille zu erkennen giebt. Virgil verspricht eine schönbemalte Amorstatue als Tempelgeschenk zum Dank für endliches Erscheinen der Göttin; auf der Medaille dagegen sehen wir Amor gefesselt dastehen, als tragisch-ironisch gemeintes Weihebild der Göttin dargebracht, der man damit zu erkennen geben will, dafs man ihrer Gunst nicht mehr bedürfe. Sehr wohl aber konnte der erste Gedanke den zweiten hervorbringen. Vielleicht dafs die unbekannte Jacoba Corrigia den Wissenschaften zu Liebe den Entschlufs fafste, Amor mit zerbrochenen Waffen an den Lorbeerbaum zu fesseln. Genug vornehme Damen damals, von denen Aehnliches zu erzählen wäre. Nicht unnatürlich auch, eine solche Lebensumkehr, zu der vielleicht besondere Gründe trieben, in eine nicht jedem Leser deutliche Inschrift hineinzugeheimnissen, wie Goethe sagt.

Sollte die Art der Abkürzung bedenklich erscheinen, so erinnere ich nur an den die Fabel von dem unzerbrechlichen Pfeilbündel darstellenden Kupferstich (Passavant, Peintre Grav. V, 215) der die Unterschrift VN. FO. DI. FRA. trägt, was Passavant ziemlich sinnlos mit Un fondamento di fraternità erklärt, während Uniti fortes, disjuncti fragiles etwa zu lesen ist. Der Grund weshalb man sich dergleichen erlaubte, war, bei Medaillen zumal, wohl der, dafs diese Kunstwerke nur in die Hände solcher kamen welche genau wusten was die Buchstaben sagen wollten. —

Schliefslich die Frage: in welchem Verhältnisse stehen beide Medaillen zu einander? Die der Jacoba Corrigia setze ich eher in die zweite Hälfte des Jahrhunderts als in die erste. Ist sie deshalb aber nach der der Lucrezia Borgia gearbeitet worden? Oder lag eine Zeichnung vor, nach der sie beide entstanden sind?

DAS BASRELIEF MICHELANGELO'S.

Die Frage, woher das in diesen Blättern besprochene Basrelief Michelangelo's stamme und was es darstelle, findet ihre Lösung in folgender Stelle des Vasari. Vas. X, 287:

Scriveva in questo tempo Luca Martino sopra la Commedia di Dante alcune cose, ed avendo mostrata al Vinci la crudeltà descritta da Dante, la quale usorono i Pisani e l'arcivescovo Ruggieri contro al conte Ugolino della Gherardesca, facendo lui morire di fame con quattro suoi figliuoli nella torre per ciò cognominata della fame, porse occasione e pensiero al Vinci di nuova opera e di nuovo disegno. Però, mentre che ancora lavorava il sopradetto fiume, messe mano a fare una storia di cera, per gettarla di bronzo, alta più d'un braccio e larga tre quarti; nella quale fece due figliuoli del conte morti, uno in atto di spirare l'anima, uno che vinto dalla fame è presso all' estremo, non pervenuto ancora all' ultimo fiato; il padre in atto pietoso e miserabile, cieco, e di dolore pieno, va brancolando sopra i miseri corpi de' figliuoli distesi in terra. Non meno in questa opera mostrò il Vinci la virtù del disegno, che Dante ne' suoi versi mostrasse il valore della poesia; perchè non men compassione muovono in chi riguarda gli atti formati nella cera dallo scultore, che faccino in chi ascolti gli accenti e le parole notate in carta vive da quel poeta. E per mostrare il luogo dove il caso seguì, fece da piè il fiume d'Arno, che tiene tutta la larghezza della storia, perchè poco discosto dal fiume è in Pisa la sopradetta torre; sopra la quale figurò ancora una vecchia ignuda, secca e paurosa, intesa per la Fame, quasi nel modo che la descrive Ovidio. Finita la cera, gettò la storia di bronzo, la quale sommamente piacque, ed in corte e da tutti fu tenuta cosa singulare.

Dazu die Anmerkung der Herausgeber:

Si conserva nel palazzo del Conte della Gherardesca presso la Porta a Pinti. Questo bassorelievo, del quale trovansi facilmente copie in gesso, è stato da alcuni erroneamente attribuito a Michelagniolo; e col suo nome fu dato inciso nel tomo III della Serie dei ritratti ed elogi degli uomini illustri toscani, al no. 5; poi da A. Zobi (al quale non importa di risolvere se sia lavoro die Pierino o di Michelagniolo), nelle sue Considerazioni storico-critiche sulla catastrofe di Ugolino Gherardesca, conte di Donoratico. Firenze, Le Monnier, 1840. 4º.

In welchem Grade aber läfst dieses nachträgliche Anslichttreten des wahren Sachverhaltes dasjenige bedenklich erscheinen was wir 'kritische Betrachtung' nennen?

Niemand würde dieses Basrelief einem anderen Künstler zugeschrieben haben, als dem ich es beigelegt hatte. Die Freiheit der Behandlung, die Naturbeobachtung welche sich in den Körpern ausspricht, schliefslich ein gewisses Etwas das als rein Michelangelesk erscheint, sprachen so deutlich, dafs sich die Bestimmung wie von selbst ergab.

Und ferner, wer hätte aus diesen Figuren eine Illustration jener Stelle Dante's herausgedeutet? Um wie viel natürlicher, an die Pest zu denken; an den Arno, der den unerträglichen Durst der Kranken anzeigt; an das Verderben, das mit schweren Flügelschlägen über der Stadt hing wie ein Vampyr der nicht wich und wankte? Angenommen es wäre mir die Idee gekommen, es sei dies Basrelief ein Werk Pierino da Vinci's und stelle die im Grunde des Hungerthurmes sich entwickelnde Tragödie dar, ich hätte so gut wie nichts zur Vertheidigung dieses Gedankens vorbringen können und würde eine unhaltbare Hypothese in die blaue Luft hinein gebaut zu haben scheinen.

Wie sehr das Basrelief übrigens den Stempel einer Arbeit Michelangelo's trage, sehen wir daraus, dafs es ihm trotz Vasari's klaren Worten dennoch zugeschrieben worden ist. Da dieser jedoch Pierino da Vinci in einer Weise als Urheber angiebt, die jeden Widerspruch ausschliefst, so wäre es das gröste Unrecht gegen den zu früh gestorbenen jungen Neffen Lionardo's, wollten wir ihm dieses Blatt aus seinem Kranze stehlen. Freuen wir uns vielmehr, einen neuen Beweis dafür zu empfangen dafs er ein würdiger Schüler des grofsen Michelangelo war.

NACHTRÄGE ZUM LEBEN MICHELANGELO'S.

(Fortsetzung.)

Dafs Leo der Zehnte und der Cardinal von Medici in der That die Angelegenheit der Steinbrüche und des Strafsenbaues von Serravezza Michelangelo's Wünschen gemäfs zu regeln beabsichtigten, geht aus einem Briefe des Cardinals an Michelangelo hervor, den wir bei

Daelli unter No. 13 finden, und der ganz wieder im alten Tone geschrieben ist:

Spectabilis amice nostro carissimo. Avemo avuto gran piacere a intendere che nelle montagne di Pietrasanta abbiate trovato i marmi al vostro proposito, e che di già siano uomini a lavorare per seguire la impresa, a che non porriamo più esortarvi di quel facemo. Desiderando Nostro Signore grandemente vederla in qualche buono essere, e perchè altra difficultà non vi resta che della strada, s' è ne scritto in buona forma costì a Messer Jacomo Salviati, che non si mancherà in niun modo di livrarla, come da Domenico nostro sarete raguagliato. Valete. Romae in Palatio Apostolico, XIII Martii MDXVIII.

Adresse: Spectabili viro Michaeli Angelo Sculptori Amico nostro carissimo.

Tituli Sancti Laurentii in Damaso Presbyter Cardinalis de Medicis Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellarius.

Deutsch:

Wohlgeborener Herr und theuerster Freund,

Mit grofsem Vergnügen haben wir vernommen, dafs Ihr in dem Gebirge von Pietrasanta für unsere Zwecke dienlichen Marmor gefunden habt und dafs bereits Arbeiter daselbst in Thätigkeit sind um die Sache zu fördern, wozu wir hiermit noch in jeder Weise aufgefordert haben wollen. Da der Pabst dieser Unternehmung alles nur mögliche Gute wünscht, und da die einzige noch obwaltende Schwierigkeit in der Strafsenangelegenheit zu liegen scheint, so ist in Betreff derselben von Jacopo Salviati das Geeignete veranlafst worden, so dafs dieselbe nun unmangelhaft in Eure Hände übergeht, wie Euch unser Domenico mittheilen wird.

Solchen Auslassungen gegenüber hatte Michelangelo entschieden Recht, sich zu beklagen wenn die Angelegenheit nicht vorwärts kam. Woran es hing, wird sich heute kaum mehr feststellen lassen. Soviel erhellt, dafs Michelangelo die Absicht hatte durch Eigenthum an der Strafse sich überhaupt zum Herrn der Steinbrüche zu machen, während die Dombauverwaltung vielleicht keine Lust hatte, zu diesem Zwecke sich in so bedeutender Weise mit einer Geldbeisteuer an deren Eröffnung zu betheiligen. Wahrscheinlich hielten beide Theile mit ihren Meinungen jedoch zurück, weder Michelangelo noch die Dombauverwaltung gestanden offen zu was

sie in petto hielten, der Pabst, vielleicht, zeigte sich in der Stille beiden Theilen geneigt, und Salviati, der die Lage der Dinge durchschaute, rettete seine Ehre dadurch daſs er nichts that. Das brittische Museum besitzt noch eine Anzahl Briefe, welche auf dies für Michelangelo wenig glückliche Jahr 1518 Licht werfen, wenn auch nur in Einzelnheiten, die an sich von wenig Gewicht sind; ich lasse sie hier folgen, da sie denen die für Michelangelo's Leben Interesse haben, immerhin einer Durchsicht werth erscheinen dürften.

Brief an Buonarroto, in Besitz des brittischen Museums, No. 40:

Buonarroto. Jo era assediato, come ti scrissi, del condurre e' mia marmi. E giunto a Pisa, col favore di Jacopo Salviati gli ho allogato qua uno padrone di barcha per giusto prezzo, e sarò servito, e tutto ha fatto Piero per amore di Jacopo, come è detto. Però ti prego mi raccommandi alla sua magnificenza, e ringrati quella, perchè riconosco da quella grandissimo servizio, e tutti noi gli debbono esser obbligati insino della vita. Jo ho una sua lettera, e non rispondi per non essere sofficiente, ma infra quindici dì sarò costà, e a bocca spero risponder meglio che in iscritto. Non saprei fare la strada, e ogni cosa spero anderà bene. Fàllo intendere, e ringratia e raccommandami come è detto. Jo mi parto adesso, e vo a Pietrasanta, e Francesco Pieri mi da cento ducati che io gli porti al commessario di Pietrasanta per la strada. A dì sette d'aprile.

Michelagniolo in Pisa.

Deutsch:

Buonarroto. Man hatte mich belagert, wie ich dir schrieb, und wollte mich den Marmor nicht ausführen lassen. Ich ging nach Pisa, wo es mir, unter Berufung auf Jacopo Salviati, gelang, mit einem Schiffer zu vernünftigem Preise abzuschlieſsen, alles durch Piero's Vermittlung um Jacopo's willen. Empfiehl mich, bitte, Seiner Magnificenz und bedanke dich bei ihm, denn ich bin ihm zur höchsten Erkenntlichkeit verpflichtet und wir alle für unser ganzes Leben. Ich habe einen Brief von ihm in Händen, den ich nicht beantwortete, weil ich es nicht im Stande war, in vierzehn Tagen aber bin ich in Florenz und hoffe mündlich besser zu antworten als schriftlich. Ich würde die Straſse (ohne seine Hülfe) gar nicht machen können, jetzt aber denke ich wird Alles gut gehn. Sage es ihm und empfiehl mich ihm, wie ich bereits gesagt, zu bestem Danke. Ich bin im Begriff abzureisen und zwar nach Pietrasanta, Francesco Pieri giebt

mir hundert Dukaten für den Comissar der Republik in Pietrasanta mit, für den Strafsenbau. Den 7. April. Michelangelo in Pisa.

No. 42:

Buonarroto. Se io non fussi costà a tempo di pagare la gabella del terreno che io comperai, vedi d'accordarla in qualche modo che io non caschi in contumazia per tanto ch'io torni che sarà in fra un mese. Le cose mia di qua stimo anderanno bene, ma con grandissima noia. Jo mando costà Michele a cattare certe cose dall'opera, s'egli bisogniassi un mulo per portarle qua, ajutagniene trovare, che e' si spenda el mancho che e' si può.

Michelagniolo in Seravezza.

(auf der Adresse: 12. Aug. 1518.)

Dieser Brief bezieht sich auf den Ankauf eines Grundstückes (Vas. XII, 355. Gaye II, 254), um ein Haus darauf zu bauen, gelegen in Via Mozza, und früher in Besitz des Capitels von Santa Maria del Fiore.

Nr. 43:

Buonarroto. Jo ebbi per una tua come Donato Capponi t'avea messo per le mani una certa possessione etc. Wollten später darüber reden etc.*)

Gli scarpellini che vennono qua, non iscontorono niente, lavoronono solamente per que' pochi danari che io detti loro, poi s'andorono con Dio. Vero è che Meo e Ceccone sarebbono stati, e arebbono fatto cio che avessino potuto, ma non potevono così soli far niente immodo che io detti loro licenzia.

Sandro s'è partito ancora lui di qua. E stato qua parecchi mesi com' un mulo e com' un muletto in sulle pompe. Ha atteso con uno a pescare e a vagheggiare. Hammi buttato via cento ducati. Ha lasciato qua una certa quantità di marmi con testimoni che io pigli quegli che fa uno per me. Jo non vene trovo tanti per me che vaglino venticinque ducati, perchè sono una ribalderia, o per malizia, o per ignoranzia, e m'ha trattato molto male etc. Er denke nur einen Monat zu bleiben. Den beigeschlossenen Brief solle Buonarroto an Maestro Piero Roselli, architettore in Roma, adressiren und durch die Borgherini dahin senden.

(auf der Adresse: 1518. 2. September.)

*) Meine Zeit, als ich die buonarrotischen Papiere in London copirte, war so karg zugemessen, dafs ich bei einer Anzahl von Briefen mich auf das Wichtigste beschränken muste.

No. 44:

Von den Scarpellini seien nur Meo und Ceccone geblieben, die andern fort. Sie hätten vier Ducaten von ihm gehabt. Er habe ihnen mehr versprochen — acciochè potessino soddisfarmi. Hanno lavorato pochi dì, e con dispetto immodo che quel tristerello di Rubecchio ma p . . . . sso che guastò una colonna che ho cavata, ma più, che vengono costà, e danno cattiva fama a me e alle cave de' marmi per iscaricare loro, immodo che volendo poi degli uomini non ne posso avere. Vorrei almeno poi che e' m'hanno gabbati che e' si stessino cheti con qualche paura, o di Jacopo Salviati, o come pare a te, perchè questi ghiottoncelli fanno gran danno a quest' opera, e anche a me. Michelagniolo in Seravezza.

No. 45:

Ueber den Kauf eines Grundstückes hinter Fiesole und eines Hauses. Für den Kauf des ersteren sei er, doch möge die Sache womöglich bis zu seiner Rückkunft verschoben bleiben. Ceccone wolle kommen: Buonarroto solle ihm sagen, der Winter breche jetzt ein, es regne unaufhörlich und lasse sich im Gebirge nicht arbeiten; jetzt wo nur Zeit und Geld verschwendet würden, solle er lieber fortbleiben. An Berto wolle er selbst schreiben. Wie es Gismondo ginge, verlange ihn zu hören. Pietro solle er sagen, dafs er lerne. Er käme bald.

(auf der Adresse: 16. Sept. 1518.)

No. 46:

Buonarroto. Jo arei caro che tu intendessi quante stajora sono quelle terre da Santa Canterina, e quelle che le montano etc. Ueber ein zu kaufendes Haus: casa di Pierfrancesco.

Ohne Ort und Datum.

Wir sehen mit welcher Genauigkeit Michelangelo seine Angelegenheiten in Serravezza wie in Florenz betreibt und mit welcher Energie er sich ausspricht. Vom ersten Eintreten in Rom an, als er noch ganz jung war, bis zu seinen letzten Tagen beschäftigt, scheint er nur das im Auge zu haben: Grundbesitz für seine Familie zu erwerben.

Was diese nun anlangt, so enthält Daelli's Publikation zwei Briefe aus dem Jahre 1520, welche unsere Kenntnifs ansehnlich erweitern. Der eine giebt von einem Bruder Michelangelo's Kunde, dessen Existenz bis dahin nicht bekannt war; der andere klärt uns

auf über die Prätensionen der Buonarroti, mit den Grafen Canossa verwandt zu sein.

Daelli, No. 14:

Charissimo mio fratello salute etc. beginnt das erste dieser Schriftstücke, ich zeige dir an, dafs ich am 7. Juli zwei Briefe von dir durch Mr. Baldassare empfangen habe, durch welche du mich anweisest, für den Fall dafs ich die Sachen (robe) noch nicht verkauft hätte, sie nicht zu verkaufen. Du hättest mir das früher müssen zukommen lassen, denn ich habe alles was weiter keine Bedeutung hat, verkauft (ho venduto tutta la roba de basso) und habe der bewusten Person einen Dukaten gegeben. Du sagst du hättest mir zu verschiedenen Malen geschrieben, ich habe jedoch nichts als die genannten Briefe erhalten, auf die ich dir hiermit antworte. Was deine Gegner hier anlangt, so lasse ich mich in durchaus nichts ein. Anzuzeigen habe ich, dafs am 3. Juni die Caterina ein Töchterchen geboren hat, das nach drei Tagen gestorben ist (che campò tre dì). Ich war nicht selbst da, Messer Domenico hat es mir mitgetheilt. Weiter nichts. Christus bewahre dich vor Uebel. Diego empfiehlt sich dir, und du solltest nicht zuviel über dich nehmen ('dir nicht über alles zuviel Sorgen machen'? dich, nicht um zuviel kümmern' würde einen falschen Sinn geben). Hoffentlich hat es mit der Legung der Fundamente in Florenz seinen guten Fortgang (der neuen Sakristei nämlich). Gegen unseren Vater sei, ich bitte dich, entgegenkommend — —

Den Rest verstehe ich nicht und lasse das Ende, genau wie Daelli es giebt, lieber italienisch folgen:

Diego se raccomanda acte non curare di tante cose actendi a fare buoni fundamenti di la e pregoti che tu vadi nel verso a nostro padre se io saparni e niente de quello che noi imponemo io verro proprio a trovarti facta a di 7 di luglio 1520.

Condanna bajocchi 4. Tuo Caro fratello matteo
In roma.

Adresse: Sia data in mano al nobilissimo michelagniolo
scultore et pictore In firenza.

Condannata in baiocchi 4.

Michelangelo hatte mithin auch 1520 noch Besitz in Rom, welcher Art, ist nicht ersichtlich. Ich hatte im L. M.'s angenommen, dafs er 1518 seinen Haushalt dort ganz aufgelöst, um nach Florenz zu

gehen. Die 'robe da basso' können Gegenstände im unteren Stockwerk, im unteren Stadttheil, oder geringen Werthes gewesen sein.

Wer die 'avversari' sind, jetzt noch, nach Raphaels Tode, weiſs ich nicht zu sagen. Es können die gemeint sein, die Michelangelo sich durch seine Behandlung der Angelegenheiten von Serravezza und Carrara zu Feinden gemacht. Es ist und war in Rom Sitte, daſs wenn irgendwo Geld verdient wird vieles davon in Hände kommt die an sich keinen Anspruch darauf haben. Michelangelo scheint diesen Ansprüchen gegenüber selten nachgegeben und sich dadurch im Vatikan ungünstige Gesinnung erweckt zu haben.

Ebenso ist die Caterina unbekannt, zu der Matteo nicht hingeht, und zwar wie es scheint, auf Michelangelo's Wunsch nicht.

Domenico ist wohl Buoninsegni. Diego kenne ich nicht. Ganz unklar aber der Schluſs des Briefes. Fast möchte ich vermuthen, der Abschreiber habe Worte ausgelassen. Stand Michelangelo mit dem Vater damals schlecht, und Matteo räth zu entgegenkommenden Schritten? Wie dem jedoch sei, es lohnt sich kaum über diese Fragen weitere Nachforschungen anzustellen, bevor nicht die florentiner Papiere gedruckt vorliegen. Nur das noch: daſs aus dem Tone des Briefes herauszuklingen scheint, Matteo sei Michelangelo's älterer Bruder gewesen. Dies aber ist nicht der Fall. Michelangelo war der älteste, dann kommt Buonarroto, dann Giovansimone, endlich Sigismondo, Leonardo und dieser Matteo, ich weiſs nicht in welcher Reihenfolge. Wäre nicht von dem nostro padre die Rede, so würde ich fratello nur für einen allgemeinen Freundschaftsnamen halten.

Bei weitem wichtiger das andere Schreiben. Man war bisher darüber einig, daſs die Ansprüche Michelangelo's und seiner Familie, von den Canossa abzustammen, auf einer Täuschung beruhten, zu der sie, bei dem damals in Betreff solcher Fragen äuſserst unkritischen Verfahren, leicht kommen konnten. Neues an urkundlichen Beweisstücken empfangen wir jetzt nun freilich nicht, wohl aber zeigt ein Brief des Grafen Alessandro da Canossa an Michelangelo, daſs die Behauptung: ein Messer Simone da Canossa sei in früheren Zeiten Podesta von Florenz gewesen, durch den die Verwandtschaft vermittelt worden wäre, nicht auf einer Erfindung der Buonarroti, sondern auf einer Mittheilung der Canossa selbst beruhte, daſs diese mithin es waren, welche die Verwandtschaft reklamirten.

Daelli No. 15:

Geehrter Vetter (Parente hoñ:), Ich bin in Eurem Namen von dem Maler Giovanni da Reggio besucht worden, was mir sehr angenehm gewesen ist; viel lieber aber würde mir gewesen sein, Euch in eigener Person gesehen zu haben, dafs Ihr gekommen wäret die Eurigen und Euer Haus kennen zu lernen (che fusti venuto ad cognoscere li vostri et casa vostra). Hätte ich gewust, zu welcher Zeit Ihr nach Carrara kamet, so würde ich selbst gekommen sein, um Euch dahin zu bringen (sforzarvi) zu uns zu kommen, uns kennen zu lernen und einige Tage mit uns zu verleben. Ich stelle Euch für immer zu Diensten was wir haben, der Graf Alberto, mein Bruder, und ich. Sind wir im Stande etwas für Euch zu thun, so werdet Ihr uns immer bereit finden, uns Euch gefällig zu bezeigen; unser Wunsch ist, dafs Ihr alles was wir haben als Euer Eigenthum betrachtet, und dafs Ihr nur einmal kommen möchtet um Eure Familie (casa, oben hatte ich 'Haus' übersetzt) kennen zu lernen. Weiter hätte ich nichts mitzutheilen und empfehle mich Eurer Geneigtheit (in vostra buona grazia mi raccomando).

Ich weifs dafs es keiner besonderen Empfehlung für den Ueberbringer dieses, Giovanni, der hier Herold ist, bedarf.

Bianello delle quattro Castella, den 8. October 1520.

Bei meinen Nachforschungen in unseren Alterthümern habe ich einen Messer Simone da Canossa gefunden, welcher Podestà von Florenz gewesen sein soll. Ich habe es Giovanni mitgetheilt.

Vrõ Bom (bonissimo?) Parente Alexandro da Canossa Conte.

Adresse: Al mio molto amato et parente hoñ. Messer Michelangiolo Bonarroto da Canossa sculptore dig^{mo} (dignissimo) in Roma.

Wir sehen dafs die Familien bereits in Verkehr standen. Vielleicht dafs die Canossa Michelangelo als in Rom und bei den Medici angesehenen Mann bei dieser oder jener Angelegenheit in ihr Interesse zu ziehen wünschten. Dafs sie ihn Buonarroto da Canossa tituliren, scheint mir fast ein Uebermafs verwandtschaftlichen Gefühls. Ein zweiter Brief der Canossa befindet sich bekanntlich unter den florentiner Papieren.

Neu ist auch der aus der Adresse des Briefes hervorgehende Umstand, dafs Michelangelo im October 1520 in Rom war. Wahrscheinlich der Medicäischen Gräber wegen, die damals mit frischem Eifer begonnen worden waren.

Bianello delle quattro Castella ist eins von vier unter dem Namen Quattrocastella bekannten Schlössern der Grafen von Canossa, südwestlich von Reggio, dicht bei dem Stammschlosse Canossa selbst gelegen, das einzige übrigens, das heute noch steht.

Aus dem Jahre 1523, wo während des Pontifikates Adrian's Michelangelo zum Grabmale Giulio's zurückgekehrt war, und Nebendinge ihn beschäftigen durften, empfangen wir Nachricht von einem Gemälde, das der Cardinal von San Marco bei ihm bestellte. Der Brief, Daelli 16, worin der Cardinal die Hoffnung ausspricht es werde die Arbeit nicht blofs versprochen sondern wirklich begonnen werden, sagt nichts näheres über deren Inhalt. Alles soll dem grofsen Meister überlassen bleiben, sogar die Bestimmung des Preises. Funfzig Dukaten empfängt er sobald er das Gemälde angefangen hat und nach der Vollendung soviel als er hinterher zu fordern beliebt. Und all das wird in einer Sprache vorgebracht als handelte es sich um eine Gnade. Ein neuer Beweis, dafs Michelangelo, wäre ihm überhaupt nur um Arbeit zu thun gewesen, der Aufträge wegen niemals in Verlegenheit war. Ob das Bild je zur Ausführung gelangte, wissen wir nicht. Der Brief ist vom 11. Juli, und im November des Jahres kam Clemens der VII. zur Regierung, wo dann der Bau der Sakristei mit grofsen Mitteln neu aufgenommen ward und alles Uebrige in den Hintergrund trat. —

Ueber die Zeiten während des letzten Freiheitskampfes der Florentiner bringt Daelli nichts. Der Mangel an Nachrichten aus dieser Epoche erklärt sich, wenn wir bedenken dafs in solchen Tagen mehr gehandelt als geschrieben wird.

Von anderer Seite aber kommt uns eine Notiz zu, die Michelangelo inmitten dieser Ereignisse zeigt, und zwar auf eine Weise, die für mich etwas ergreifendes hat.

Am 13. Februar 1530*) (29. florentinischer Rechnung) kamen die deutschen Landsknechte unter dem Grafen von Lodrone im Lager an. Jetzt erst wird die Stadt völlig umzingelt und, während bis dahin der Angriff dem Berge von San Miniato allein gegolten, Kanonen auch auf's andere Ufer des Arno geschafft, so dafs von allen Seiten bombardirt werden konnte.

*) Im L. M.'s II. Aufl. p. 450 mufs es heifsen „am 5. November 1529“ statt „1530“.

Wir wusten bisher im Ganzen nur, daſs Michelangelo Tag und Nacht thätig gewesen, ein Moment dieser jammervollen Zeit steigt jetzt wie ein Bild vor uns auf: wir sehen ihn hinaufsteigen auf die Kuppel von Santa Maria del Fiore und ausschauen nach dem Feinde. Der Beschluſs der Vorsteher der Kirche, ohne den das nicht erlaubt war, ist erhalten geblieben. Michelangelo mit zwei Begleitern soll hinauf dürfen, ein einzigesmal aber nur. Am 22. Februar war das. Gerade mochten die verderblichen Batterien zum erstenmale gespielt haben. Da steht er oben, die Vaterstadt rings um ihn zu seinen Füſsen, und im weiten Umkreise das Lager der Feinde. Man kann sich nicht enthalten jene längst verrauschten Gedanken zurückzuahnen die seine Seele bewegten in jenen Momenten.

Doch eine andere Beobachtung noch drängt sich auf. Mir war bei mehr als einer Gelegenheit aufgefallen, wie sich selbst im Wege stehend und mit unnöthiger Pedanterie in ihren Handlungen die florentiner Regierung functionirte. Ueberall Rechte die nicht angegriffen werden durften und deren ganzer Werth doch nur darin bestand, daſs sie eben respectirt wurden. Eine Theilung der Gewalten scheint stattgefunden zu haben, die schlieſslich eine Art Centraldespotie, wie die Medici sie einführten, als einen entschiedenen Fortschritt erscheinen lieſsen.

Schon bei Michelangelo's Flucht nach Venedig fiel mir das auf. Er, oberster Leiter der Befestigungsarbeiten, muſs erst von Thor zu Thor reiten, ehe man ihn herausläſst. Und jetzt hier: er, der von der Vertheidigung der Stadt allein etwas versteht, muſs in diesen wichtigsten Augenblicken, um auf die Kuppel des Domes zu gelangen, erst vielleicht eine Eingabe machen, es erfolgt eine Berathung, es wird Protokoll aufgenommen und endlich die Erlaubniſs ertheilt, hinaufzusteigen, ein einziges Mal aber nur, wie wir ausdrücklich erwähnt finden, — una cum duobus sociis possit ire in Cupola ad ejus libitum, impune et pro una vice tantum. Man könnte denken, es habe sich vielleicht um eine hergebrachte Formel gehandelt, in der nun einmal die Erlaubniſs gegeben zu werden pflegte, allein es scheint doch, als habe das gesammte Florentiner Staatswesen an dieser Weitschweifigkeit gelitten und Vieles erklärt sich uns unter diesem Gesichtspunkte.

Die Notiz selbst fand sich in Sebastian Brunners Heiteren Studien und Kritiken in und über Italien I. 115. äuſserst

liederlich geschriebenen Reiseeindrücken. Entnommen hat er sie, scheint es, Cesare Guasti's 'La Cupola di Santa Maria del Fiore. Illustrata con i Documenti etc.', einem ohne Zweifel inhaltreichen Buche, das mir jedoch noch nicht zu Gesicht gekommen ist. —

Aus dem Jahr 1531 giebt Daelli vier Briefe, jedoch an Michelangelo geschriebene. Der erste ein Reisebericht seines Dieners Antonio Mini, der ihn bekanntlich auf der Flucht nach Venedig begleitete, in der Folge dann aber nach Frankreich ging und nun aus Lyon meldet wie es ihm unterwegs ergangen.

Höchst wichtig wird dieser, was die Orthographie und Satzbildung anlangt, einen ganz ungebildeten Menschen verrathende Brief dadurch, dafs wir aus ihm ersehen, wie es mit Michelangelo nach der Belagerung in Florenz stand.

Daelli, 17:

Theuerster Michelangelo, um Euch Nachricht zu geben, wie ich gesund bin, Gott sei Dank, und dasselbe von Euch hoffe, Gott gebe es. Hier in Lyon kam ich den 20. December 1530 an, und ist mir soviel zu Ehren gethan worden von Francesco, Bruder von Papi Tedaldi, als wäre ich mehr wie sein Bruder gewesen, es wäre nicht möglich mehr, er hat mir von seinen eigenen Kleidern und seidenen Strümpfen gegeben, so dafs ich in Ewigkeit sein Sclave bin. Wenn ich noch so viel von seiner Güte erzählen wollte, so wäre es zu wenig, ich habe vielmal mit ihm von Euch gesprochen und erzählt wie sie Euch behandelt haben, dafs sie Euch nahmen was Ihr hattet an Geld und Getreide und Wein und Oel, ich habe die Armuth gesagt in die sie Euch versetzt haben, und dann zuletzt haben sie Euch für drei Jahre unfähig zu Staatsämtern erklärt (somi trovanto di molte volte a ragionare di voi e dire che vi trantorno imodo che vitosano [vi tolsono] cioche voi avevi di danari e di grano a di vino e dolio o detto ala miseria che vi ridusano epoi nelutimo vamonirono per tre anni). Zu meinem Troste erzählte ich das im Hause bei Zanobi Bartolini, wo viele Kaufleute waren, wo auch ein Bruder des Giovanni Spina war, dem ich, als er in Florenz war, die Sakristei zeigte, und der Euch kennt. Es sagte Zanobi Bartolini als ich das erzählte: „Wer einem Volke dient, der dient keinem Menschen", und wegen Francesco wurden mir viel Anträge gemacht und so ist es mir mit vielen Florentinern gegangen, welche hier sind und Einflufs haben (che sono qua e posano = possono?) Ich

bin mit Tomaso Sartini zusammengewesen, der den Heiligen Sebastian kaufte, den der Frate di San Marco (Fra Bartolommeo) machte und sagte, daſs er dafür 300 Scudi in Gold bezahlte, und daſs niemals ein Herr so sehr an etwas seine Freude gehabt als der König (von Frankreich) und der ganze Hof, so daſs sie an nichts anderes denken, als Gemälde und Sculpturen zu kaufen, und euer Tondo (rundes Basrelief oder rundes Gemälde?), das Ihr für Angelo Doni machtet, hat Antonio Gondi gekauft für mehr als 220 Scudi und denkt, meint er, genug wieder zu bekommen, so daſs ich mir unter allen Umständen etwas zu verdienen hoffe (e vostro tondo che voi facesti agniolo doni lanchompero antt° . . . gondi piu di schundi dungiento 20 e pensa diche auuarne [cavarne?] assai tesoro in modo credo aogni modo farmi qualche pio [poco] di chapitale). Die Kunst ist hier in so groſse Reputation gekommen, daſs der Maler Rosso, demzufolge was mir darüber erzählt worden ist, die es mit eigenen Augen gesehen haben, daſs Rosso mit Dienern hinter sich reitet und mit Decken von Seide, wie sie ein groſser Herr hat, und Giovanfrancesco dort ebenfalls (e Gianfrancescho la cholta anche lui. = la costà d. h. in Paris?), und mit Gottes Hülfe werde ich es auch bald sehen mit eigenen Augen, all diese Wunder, daſs Jedermann überall davon hier spricht, und man übergenug davon hört, wie man sich eben erzählt, ich sage nichts als die reine Wahrheit.

Wenn Ihr könnt, daſs Ihr zwei Zeilen schriebet, so würde mir das soviel Freude machen, daſs ich nicht glaube es könnte Jemand mir hier auf Erden gröſsere Freude machen, denn nichts hat mich unglücklicher gemacht, als daſs ich so unzählige Male geschrieben habe und niemals Nachricht erhielt als von den Papi, daſs Alles sich wohl befindet. Ich empfehle mich Euch unendliche Male. Wir haben hier groſsen Schnee und furchtbares Wetter gehabt, es hat niemals soviel Schnee gelegen. Euer Antonio di Bernardo Mini in Lyon.

Mini, ersehen wir aus diesem Briefe, ging nach Frankreich um dort Bilderhandel zu treiben. Zu diesem Behufe aber hatte ihm Michelangelo die Leda und manches andere wohl mitgegeben. Lyon erscheint hier als eine Art Zwischenmarkt für florentinische Kunstwerke. Ueber Fra Bartolommeo's Sebastian siehe Vas. VII, 161.

Michelangelo's Freunde nahmen Mini dort vortrefflich auf. Giovanni Spini gehörte zu denen, die Florenz bis auf's letzte verthei-

digten. Varchi lib. XI, cap. CV. Guasti erwähnt einen Brief Michelangelo's an ihn, auf dem ein Sonett geschrieben steht. Zanobi Bartolini, der bei diesen Kämpfen eine hervorragende Stellung einnahm, wuste sich, als die Medici siegten, mit Malatesta und Baccio Valori, dem er 40,000 Gulden lieh, zu arrangiren und bequemte sich später ganz den neuen Verhältnissen an. Varchi lib. XII, cap. XIV.

Nicht recht verständlich ist die Stelle über Michelangelo's 'tondo'. Er hatte bekanntlich die jetzt in der Tribune zu Florenz befindliche Madonna in Tempera für Agnolo Doni gemalt (und 70 Scudi seiner Zeit dafür empfangen); diesem Briefe nach scheint es beinahe, als wäre das Gemälde einmal nach Frankreich verkauft worden. Es müste von da in der Folge dann wieder zurückgekommen sein.

Ganz neu aber ist, was über Michelangelo's persönliches Schicksal nun zu Tage kommt. Einmal, sein Haus wurde geplündert. Dann aber: er ging doch nicht so straffrei aus, als bisher angenommen wurde. Immerhin aber erscheint die ihn betreffende Ammonizione auf 3 Jahre noch ein äufserst geringes Mafs, da er in der Lage war, seinen Kopf verlieren zu können. (Oder bezieht sich Alles auf die ihm nach der Rückkehr von Venedig zuerkannte Strafe?)

Michelangelo mufste in jenen bösen Zeiten seiner Kunst allerlei zumuthen was er sonst vielleicht nicht gethan. Wie er für Baccio Valori, den mächtigen Mann damals, einen Apollo in Marmor arbeitete, ein Werk das unvollendet geblieben ist, so muste er, wie ein zweites Schreiben Antonio Mini's verräth (Daelli 19), auch den Erzbischof von Capua, Clemens des Siebenten vornehmsten Vertrauten, auf diesem Wege sich geneigt erhalten; ja er that etwas für diesen, was er für Niemand sonst vielleicht gethan: er arbeitete den Carton, nach dem Puntormo dann für den Erzbischof malen sollte, flüchtig.

Diese Zeichnung gehörte zu den Kunstgegenständen, die Michelangelo Antonio Mini zum Geschenke gemacht. Bei dessen Abreise im Herbste 1530 war Puntormo mit dem Gemälde jedoch noch nicht zu Ende, und so schreibt Mini dann im November des folgenden Jahres an einen Freund, den er den Carton zu reklamiren und sorgfältig in eine Rolle verpackt ihm zuzusenden bittet. Allein es solle heimlich geschehen, wünscht er, damit Michelangelo nichts davon erfahre, der, gedrängt vom Erzbischof, die Zeichnung 'in furia' gemacht, sie deshalb nicht nach seiner Weise vollendet habe und jetzt vielleicht nicht damit zufrieden sein möchte dafs man sie sähe

(perche sone [so] che michelagniolo narebe dispiacere perche none fornito a suo modo lebe a fare in furia per contentare larcivenscovo).

Was dieser Carton darstellte, ergiebt sich aus einer Stelle Vasari's im Leben des Jacopo Puntormo, die ich hierhersetze.

Vas. XI, 56:

Herr Alfonso D'avalos hatte um diese Zeit durch die Vermittlung des Fra Niccolo della Magna (Nicolaus Schomberg, Erzbischof von Capua) von Michelangelo den Carton eines der Magdalena im Garten erscheinenden Christus erhalten, und gab Puntormo den Auftrag ihn als Gemälde auszuführen, da Buonarroto ihm gesagt dafs kein anderer so gut dafür geeignet sei. Jacopo brachte demzufolge ein Werk zu Stande, das sowohl was die Grofsartigkeit der Zeichnung von der Hand Michelangelo's anlangte, als auch wegen des Colorits das Puntormo ihm verlieh, als ein Gemälde von seltner Schönheit geschätzt wurde. Deshalb, als Herr Alessandro Vitelli, der zu jener Zeit als Befehlshaber der Besatzung in Florenz stand, dasselbe gesehn, liefs er sich von Jacopo den nämlichen Carton wiederholen, und sandte das Gemälde in sein Haus nach Città di Castello. —

Welches Schicksal beide Arbeiten Puntormo's gehabt, weifs ich nicht; ebensowenig ob der Carton nach Frankreich in Mini's Hände gelangte und was dort oder sonst wo aus ihm geworden ist.

Das unglückliche Jahr 1531 läfst uns Michelangelo wie eine Beute erblicken, auf die sich nun Alles losstürzt. Baccio, Valori und Schomberg waren die vornehmsten, diese musten befriedigt werden. Nun aber kommen noch die Cardinäle Salviati und Cibò, beides nahe Verwandte des Pabstes und wichtige Persönlichkeiten, denen man wenigstens keine abschlägigen Antworten durfte zu Theil werden lassen.

Daelli, 18:

Messer Michelangelo dilettissimo, unser Benvenuto della Golpaja hat uns wissen lassen, wie liebevoll (quanto amorevolmente. Sonst nicht Michelangelo's Manier) Ihr Euch bereit erklärt habt, uns ein Gemälde derart wie er Euch davon gesprochen hat, anzufertigen. Wir erkennen uns hierdurch um so mehr zum Ausdrucke unserer unbegrenzten Dankbarkeit verpflichtet, als wir wissen, in welchem Mafs Ihr mit Beschäftigung überhäuft seid. Da Benvenuto uns geschrieben hat wie Ihr denkt und wohin Eure Wünsche gehen, so haben wir unseres Theils ihm die unsrigen zu erkennen

gegeben und bitten Euch ihm wie uns selbst Vertrauen zu schenken, auch überzeugt zu sein dafs soviel wir vermögen alles gethan werden wird um so lebhaft wie möglich zu Eurer Befriedigung die nöthigen Schritte zu thun, wie Ihr aus dem Erfolg selbst erkennen werdet, auf den wir statt viele Worte zu machen hiermit hinweisen. Soviel nur, das wir soviel für Euch thun werden wie irgend für uns selbst und unser eigenes Leben, da in Wahrheit Euer ausgezeichnetes, einziges, eher göttlich als menschlich zu nennendes Genie (virtù) uns in solchem Mafse dazu verpflichtet, dafs wir „che già siamo più vostri che Voi medesimi“ (dieses Uebermafs von Verbindlichkeit läfst sich kaum übersetzen); da Benvenuto jedoch alles darauf bezügliche mittheilen wird, so lassen wir uns deshalb und aus diesem Grunde nicht weiter aus darüber, und schliefsen damit, dafs wir Euch immer zu Diensten stehen wo wir irgend können und dafs wir Euch bitten, uns unbedenklich in jeder Weise da in Anspruch zu nehmen, wo wir etwas zu thun im Stande sind. Gott der Herr schütze Euch und erhalte Euch lange gesund, wie Euch am liebsten ist. Rom, 1 Juli 1531.

Arbeitet ja nur dann wenn Ihr Lust dazu habt und es Euch bequem liegt und seid überzeugt dafs der Pabst Euch liebt und hochachtet, über Euere Arbeiten*) die besten Berichte empfängt und dafs ich ganz der Eurige bin.

Der Cardinal von Salviati.

Adresse: Allo Excellentissimo maestro Michelagnelo Bonaroti
Scultore Amico nostro dilectissimo.

Man sieht übrigens aus diesem Briefe, wie Michelangelo, nachdem einmal die florentinischen Kämpfe vorüber und verloren waren, nun Alles aufbietet, seine Stellung zu wahren und den Einflufs derer in deren Händen die Macht lag, d. h. seiner Familie sicher zu halten.

Von welchem Gemälde die Rede ist und ob es zu Stande gekommen, wissen wir nicht. Bekannt dagegen ist, dafs Michelangelo gerade damals im Herbste 1531, in der traurigsten Verfassung war und dafs am 21. November schliefslich ein Breve des Pabstes erschien, durch welches ihm alle und jede Arbeit ausgenommen eine für die Sakristei unter Androhung der Excommunicirung verboten ward.

*) In der Sakristei von San Lorenzo.

Durch diesen Erlafs würde dann auch der folgende Brief ohne weiteres seine Erledigung gefunden haben.

Daelli, 20.

Magnifico Messer Michelagnolo. Obgleich wir wissen dafs Ew. Herrlichkeit (V. S. = Vossignoria. Hier zum erstenmale Michelangelo gegenüber gebraucht) sehr beschäftigt ist, und dafs Sie nicht ohne Unbequemlichkeit sich mit Anderem befassen könne, als mit dem Werke das Sie unter der Hand hat, so halten wir uns dennoch für versichert dafs Sie, soweit es in Ihrer Macht steht, uns stets gefällig sein werde. Und zwar deshalb weil wir von uns selbst wissen dafs wir für Sie alles thun würden als wäre Ew. Herrlichkeit einer von unseren eignen Brüdern, sowie auch weil es bei Ihr hergebracht ist in Ihrer Kunst freigiebige Mittheilsamkeit herrschen zu lassen. Und so bitten wir Sie, uns, sobald dies ohne Belästigung möglich sein dürfte, eine Zeichnung zu einem für uns bestimmten Grabmale anzufertigen, das 1800—2000 Dukaten kosten könnte, und würde uns der gröfste Gefallen hiermit erwiesen werden. Und ferner, da wir noch nicht darüber entschieden haben, wo das Grabmal seinen Platz finden wird, so würden wir ihm am liebsten denjenigen geben, den Ew. Herrlichkeit als den passendsten bestimmen wird, und damit die Arbeit in jeder Weise dessen würdig sei, aus dessen Händen die Zeichnung hervorgegangen ist, so würde es eine ganz besondere Freundlichkeit sein, wenn Sie sich herbeiliefsen uns einen oder mehrere Ihrer Schüler, von denen Ew. Herrlichkeit überzeugt sind dafs sie dem Werk diejenige Vollendung deren es bedarf, zu geben im Stande seien, senden wollten. Die Arbeiten können dann hier in Carrara unverzüglich beginnen, sobald Ew. Herrlichkeit das obenerwähnte Modell und Personen die es auszuführen im Stande sind, hierherschickt. Wäre es jedoch nicht möglich, uns mit Arbeitern zu versehen, so möge uns wenigstens das obenerwähnte Modell zu Theil werden. Im Uebrigen bieten wir uns wo es sich um Ew. Herrlichkeit Ehre oder Vortheil handelt zu Allem an was wir irgend nur für uns selbst thun würden. Carrara, den 4. December 1531.

Stets der Eurige

der Cardinal Cibo.

Adresse: Al magnifico et molto excellente Messer Michelagnolo Buonarroti nostro charissimo etc. in Firenze.

Ich war nicht in Carrara. Möglich dafs Michelangelo, aus Vorliebe für den Ort, auch um Bildhauern auf diese Weise Beschäftigung zu verschaffen, eine Zeichnung gesandt hat, und dafs nach derselben ein in Carrara vielleicht sogar noch vorhandenes Grabmal zur Ausführung kam. Murray's Handbuch erwähnt nichts dergleichen.

In ähnlichem Tone ist ein Brief des Cardinals de' Pucci abgefafst, welcher den 28. August 1533 aus Igno an Michelangelo nach Florenz schreibt und ihn zu sich einlädt, um Pläne zu einer Brücke und einer Kirche für Igno zu entwerfen, welche beide nel temporale e nel spirituale danno la perfezione a Igno. Einen Maurermeister möge er gleich mitbringen. Pferde zur Reise würden ihm nach Florenz gesandt werden.

Auch hier käme es wohl darauf an, in Igno nachzuforschen, das, in der Nähe von Pistoja gelegen, von Pucci, damals Bischof von Pistoja, zu einer prachtvollen Villa erhoben wurde. Mehr finde ich nicht darüber. Da wir bei Vasari lesen, dafs Michelangelo zu 'unzähligen' Bauwerken die Zeichnungen geliefert habe, und da er bei dergleichen wie es scheint am seltensten abschlägige Antworten ertheilte, vielmehr oft mehr that als verlangt wurde, so ist leicht möglich dafs den Wünschen des Cardinals Folge gegeben wurde.

RAPHAEL'S ERSTER EINTRITT IN ROM. MAJOR KUEHLEN'S ENTDECKUNG EINER VOLLMACHT RAPHAEL'S. RAPHAEL'S THÄTIGKEIT IN SIENA UNTER PINTURICCHIO.

In dem bekannten Briefe Raphael's an seinen Oheim Ciarla vom 21. April 1508, dem Letzten was von seiner Anwesenheit in Florenz bisher Kunde gab, findet sich die Stelle:

— aueria caro sefosse posibile dauere una letera direcomandacione al gonfalonero difioreza dal. S. Prefetto. e pochi di fa io scrisse al zeo e a giouane daroma mela fesen auere: me saria grande utilo p linteresse de una certa stanza dalauorare la quale t(o)cha a sua .s. (signoria) de alocare ueprego se e posibile uoi melamandiate — *)

Passavant nimmt an, und ich habe früher selbst diese Meinung getheilt, es handele sich hier um ein Gemach das mit Malereien

*) Nach dem Facsimile. Der Abdruck bei Passavant ist in der Orthographie verändert.

auszuschmücken war, und es habe Raphael durch eine Empfehlung des Herzogs von Urbino diese Arbeit zu erlangen gehofft. Raphael, schreibt er, sei um diese Zeit ein Mann von solcher Bedeutung gewesen, dafs er auf diese öffentliche Arbeit Ansprüche machen zu dürfen geglaubt.

Was gegen diese Auffassung einzuwenden wäre ist jedoch, dafs una stanze da lavorare ein Atelier und alocare vermiethen heifst. Nehmen wir dazu, dafs Raphael damals bereits Schüler beschäftigte, dafs er viele Werke zugleich in Arbeit hatte, überhaupt ein Künstler von Ruf und zahlreichen Aufträgen war, so ist es gar nicht nothwendig, diesen deutlichen Worten einen Sinn unterzulegen, den sie unbefangen betrachtet nicht haben können.

Es handelte sich wahrscheinlich um einen grofsen, gut gelegenen Raum in einem öffentlichen Gebäude, den mehrere Künstler im Auge hatten und bei dem er den Vorzug zu haben wünschte.

Die angeführte Stelle des Briefes enthält aber ein Zweites, das von Wichtigkeit ist. Passavant übersetzt: — Es wäre mir sehr lieb, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief von dem Präfekten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor wenig Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, dafs sie mir ihn von Rom kommen lassen —. Dies geht nicht an. Das 'da roma' steht so, dafs man es auf Giovanni beziehen und als dessen Beinamen fassen könnte, und in der französischen Ausg. scheint Passavant die Sache so zu nehmen indem er schreibt (I, 104): j'ai priè, il y a peu de jours, l'oncle e Giacomo,*) de Rome, de me la procurer —. Aber man kann auch übersetzen: wie ich vor einigen Tagen dem Oheim und Giovanni von Rom aus geschrieben habe —. Und dafs die Worte in der That so gemeint waren, scheint aus einem autographischen Schriftstücke in Besitz des Herrn Major Kühlen in Rom hervorzugehen, dessen mir freundlichst mitgetheilte Abschrift ich hier folgen lasse:

a di V. de marzo ĩ roma

Chomettesi p̧ me raphaello durbino dipintore q ĩ roma | ad msſ. agniolo di msſ. domenicho chanigani da fiorenza di riscotemi | tute danarj mia da chiunche p̧sona li avesſi e lui | conoscie auerli

*) Bei Passavant findet sich in beiden Ausgaben irrthümlich Giacomo statt Giovanni.

auere e uoglione sia roghato msſ. | franciesco notaro deladitore d(?) fidem Jde | raphaello dipintore ĩ roma M. D. VIII.

danari ami adare msſ. bernardo de biny | p la pensione deloficio mio de luglio M. DII duc. XCIIII. p la pensione de dicembrio. duc. XCIIII

dinari ame adare msſ. lucha. e sono fiorini doro ĩoro | septãta luy ebe al bancho deghaddi el DXIIII e tucti | dinari ami a dare elueschouato e sono duc. L. dunanno. ~

Deutsch:

Den fünften März in Rom.

Es wird durch mich den Maler Raphael aus Urbino hier (q = qui?) in Rom an Herrn Angelo Canigiani aus Florenz, Sohn des Herrn Domenico, der Auftrag ertheilt alles Geld von wem es immer sei und von wem ihm bekannt ist daſs man mir dessen zu zahlen habe, für mich einzutreiben, und wird der Notar des Auditors, Francesco, hiermit ersucht diese Vollmacht zu bestätigen. Derselbe Raphael, Maler, in Rom 1508.

Geld hat mir zu zahlen Herr Bernardo Biny: als Gehalt für mein Amt im Juli 1502 94 Ducaten, als Gehalt für December 94 Ducaten.

Geld hat mir zu geben Herr Luca, und sind es 70 Goldgulden in Gold, — ? — und alles Geld das mir der Bischof zu zahlen hat, nämlich 50 Dukaten für ein Jahr.

Diese Vollmacht und der Brief vom 21. April beweisen, daſs Raphael sich im März 1508 in Rom befand, im April jedoch wieder nach Florenz zurückgegangen war und noch von Rom aus dort ein Atelier zu miethen gesucht hatte, sei es für die Werke welche er unvollendet zurücklassen muste wenn er dann wieder nach Rom reiste, sei es weil er den römischen Aufenthalt überhaupt nur als eine temporäre Abwesenheit ansah. Hiermit stimmte, daſs Giulio II, Vasari zufolge, erst nachdem er Raphael's Schule von Athen gesehen, ihm umfangreichere Aufträge zu Theil werden lieſs.

Daſs er sich in der That Anfangs in Rom immer noch für einen Florentiner ansah, erhellt nun auch aus einem andern Schriftstücke, das jetzt erst verständlich wird, einem auf der kaiserlichen Bibliothek zu Paris befindlichen, Passavants französischer Ausgabe im Facsimile beigegebenen Zettel:

Jo Raphaello so contento q̃to (quanto) de sopra e scritto e a fede ho facta questa | de mia mano In Roma die dicta et sono contento hauer Il mio pagamento | vz duch cento finita tucta la opera nō obstante quanto nelpenultimo | capitulo se contiene

Eluostro raphaello dipintore | ī fioreza.

Deutsch:

Ich Raphael bin mit dem Obenstehenden einverstanden und habe zur Bestätigung dies eigenhändig aufgesetzt, in Rom, an dem genannten Tage, bin auch damit einverstanden, meine Bezahlung, hundert Dukaten nämlich, nach Beendigung des ganzen Werkes zu erhalten, ohne daſs was im vorletzten Paragraphen enthalten ist dem entgegenträte. Euer Raphael, Maler, in Florenz.

Die Unterzeichnung eines Contraktes offenbar, den Raphael in Rom einging und in Florenz durch besondere Erklärung vollzog. Von Wichtigkeit wäre die Auffindung des Contraktes selber, von dem wir nicht wissen, worauf er sich bezog. Auf die Malereien im Vatikan schwerlich, da die Summe zu gering erscheint.

Raphael's Berufung nach Rom und sein erstes Auftreten dort verlieren hierdurch freilich an romantischem Schimmer, gewinnen dafür aber an Natürlichkeit. Er kam nach wohlüberlegten vorbereitenden Schritten und löste sich erst allmählich von Florenz los, wo sein Atelier einstweilen fortbestand; ob in jener 'stanza', über welche der Gonfalonier (Soderini) zu verfügen hatte, bringt vielleicht ein anderer Fund zu Tage. Man könnte Rechnungen entdecken die es auswiesen. Vasari's Angabe, Raphael sei 'in fretta' nach Rom abgegangen, erweist sich als eine blos stylistische Ausschmückung wie so vieles dieser Art in seinem Werke. Vergl. übrigens N. Ess. 192 und die Stelle bei Vas. VII, 223, durch die Condivi's Angabe, Raphael sei bereits in Rom gewesen als der Pabst den Gedanken faſste die Sistina von Michelangelo malen zu lassen, durchaus bestätigt wird. Passavant läſst all dies unbeachtet.

Höchst merkwürdig aber muſs die Stelle des von Major Kühlen entdeckten Schriftstückes erscheinen, wo von Bernardo de Biny und dem oficio des Jahres MDII die Rede ist. Ein Bernardo Bini stand bekanntlich als Schatzmeister in Diensten Giulio des Zweiten, welcher 1502 noch Cardinal di San Pietro in Vincola war, allein in Ostia, wo er residirte, bereits viele Künstler beschäftigte. Fast gewinnt es den Anschein, als hätte Raphael schon

damals mit ihm in Verbindung gestanden. 1502 jedoch erhielt Pinturicchio den Auftrag die Bibliothek des Domes von Siena zu malen und nahm Raphael mit sich. Am letzten Juni ward der betreffende Contrakt zwischen Pinturicchio und dem Cardinal Piccolomini in Siena unterzeichnet; Raphael's oficio aber fällt in den Juli: sollte Bini damals in Diensten des Cardinals Piccolomini, nachmaligen Pio III, gestanden und Raphael in den Contrakt mit eingeschlossen haben? Nein, denn es findet sich in dem erhaltenen, Vas. V, 286 am bequemsten abgedruckten Aktenstücke weder Bini's noch Raphael's Name.

Eine andere Hypothese deshalb.

Ausdrücklich werden in diesem Contrakte die Garzoni erwähnt, welche Pinturicchio sich zur Hülfe mitnehmen würde, und dafs darunter wirkliche Maler verstanden waren, geht aus dem Paragraphen hervor, in welchem Pinturicchio nur die Köpfe selbst zu malen verpflichtet wird. Er also miethet seine Gesellen, hätte Raphael folglich in seinen Diensten mitnehmen müssen, und dem auch entsprechen Vasari's Worte 'essendo amico di Raffaello, e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena; dove Raffaelo gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell' opera.' Nun war Pinturicchio's eigentlicher Name Bernardo di Betti. Ferner, Major Kühlen schreibt mir ausdrücklich, es fehlten in dem Dokumente durchweg die Punkte über den i. Folglich darf sowohl Beny als Biny gelesen werden. Nichts aber gleicht sich in Raphael's Schrift mehr als ein n und ein doppeltes t. Wahrscheinlich steht di Bettj da, und Major Kühlen, dem jener Bernardo Bini aus Quittungen Michelangelo's ein wohl bekannter Name war, las in sehr natürlichem, ja nöthwendigem Irrthume Biny.

Und so hätten wir hier von Raphael's Hand die Bestätigung, dafs er im Juli und December 1502 in Pinturicchio's Diensten arbeitete.

LIONARDO'S ERSTE SKIZZE ZUM CARTON DER REITERSCHLACHT.

Vasari erzählt, wie Raphael während seiner florentiner Lehrzeit nach den Cartons des Lionardo und Michelangelo gezeichnet habe, und es pflegt darauf hin eine Zeichnung, einst in Ottley's Sammlung,

und von ihm im Facsimile herausgegeben, jetzt in Oxford, als Probe dieser Thätigkeit Raphael's angeführt zu werden. Wir sehen auf dem Blatte eine mit der Feder hingeworfene Skizze des Reiterkampfes von Lionardo, übrigens zwei Studienköpfe und zwei Hände, mit dem Metallstifte gezeichnet.

Mit dem Edelinckschen Stiche verglichen zeigt die Composition Abweichungen, die nicht als willkürliche Veränderungen von der Hand Rubens', nach dessen Oelskizze Edelinck bekanntlich stach. betrachtet werden dürfen. Der Reiter, welcher den Stiel der Fahne gepackt hat, wendet bei Edelinck die Ellenbogenspitze des rechten Armes nach oben, während sie auf jener Zeichnung nach unten geht. Der Reiter welcher die Fahne am Tuchende faſst, hat dieses Tuch bei Edelinck um den Arm gewickelt, während es auf jener Skizze frei hinflattert. Die dem Raphael zugeschriebene Zeichnung zeigt zwei, mit den Stielen sich kreuzende Fahnen, Edelinck dagegen nur eine einzige, welche an der Stelle aber, wo dort die Stiele sich kreuzen, hier eben zerbrechen will und dadurch einen ähnlichen Winkel bildet.

Beurtheilen wir diese drei Punkte im Verhältnisse zur ganzen Composition, so erscheinen Edelincks Varianten als Verbesserungen so vorzüglicher Art, daſs es, wie gesagt, fast unmöglich ist, sie als Veränderungen aufzufassen die Rubens sich bei der Arbeit nebenbei erlaubte. Es sind neue Motive in die Composition hineingetragen. Die Wendung des Armes nach oben verstärkt die Energie des Reiters. Das Umwinden des Armes mit dem Fahnentuche ist ein höchst glücklicher Gedanke, und das Einknicken des Fahnenstieles, wodurch jene zwei Fahnen der Skizze zu einer einzigen werden, concentrirt den Kampf im höchsten Grade. Meiner Ansicht nach konnte nur ein Meister derartige Verbesserungen an diesem Werke anbringen, Lionardo selbst nämlich.

Wie aber kam Raphael dazu, Dinge zu copiren, die Lionardo abgeändert hatte und die sich auf seinem fertigen Carton sicherlich nicht fanden? Am einfachsten löst sich die Frage durch die Annahme, daſs die dem Raphael zugeschriebene Zeichnung gar nicht von ihm herrühre, sondern daſs sie die vielleicht erste flüchtige Notirung des Gedankens von Lionardo's Hand selber sei. Wir sind um so eher in der Lage, so urtheilen zu dürfen, als die übrigen auf dem Blatte sich vorfindenden Studien durchaus in Lionardo's Manier gehalten sind. Passavant sagt darüber II, 508:

532. Combat pour le drapeau. — D'après le carton de Léonard de Vinci. C'est le groupe, si connu, des cavaliers, que Raphaël semble avoir dessiné de souvenir sur une feuille remplie d'autres esquisses, savoir: une tête de vieillard vue de profil, dont le caractère se rapproche du style de Léonard de Vinci, quoique le faire soit tout raphaélesque. Au côté droit se trouve la tête d'un jeune moine semblable au saint Benoît de la fresque de l'année 1505, dans l'église S. Severo, à Pérouse, et deux mains, dont l'une tient un livre. Beau dessin à la pointe de métal et rehaussée de blanc.

In der deutschen Ausg. (II, 581): Kopf eines ältlichen Mannes, seiner Bildung nach ganz in der Art des Leonardo da Vinci behandelt, die Schraffirung ist die dem Raphael eigenthümliche etc.

Was Passavant über die Schraffirung urtheilt, ist unerheblich und ohne faktische Grundlage, wie jeder zugeben wird, der Raphael's und Lionardo's Zeichnungen kennt. Die Aehnlichkeit des einen Kopfes mit dem des H. Benedictus der Freske zu Perugia mag zutreffen, allein der Ausdruck dieses Gesichtes ist so allgemein, daſs sich noch viel andere Mönchsköpfe auf andern Gemälden ohne Zweifel finden lieſsen, mit denen er Aehnlichkeit besitzt. Die Idee, Raphael habe die Gruppe aus dem Gedächtnisse gezeichnet, scheint mir kaum haltbar, da sich die Verhältnisse der Composition zu genau wiederfinden, und sich die drei Punkte auf die es hier ankommt, Raphael sicherlich zumeist in's Gedächtniſs eingeprägt haben würden. Viel natürlicher, das Blatt dem Lionardo zuzutheilen.

GEMÄLDE VON LIONARDO IN BESITZ DES GEHEIMERATH'S MENDELSSOHN.

Die beigegebene Photographie ist eine Reproduktion des früher bereits erwähnten Gemäldes in Besitz des Herrn Geheimerath Mendelssohn, das derselbe in dieser Weise zu publiciren mir freundlichst gestattet hat. Es war nicht leicht, ein passendes Negativ herzustellen, und würde es ohne die Geschicklichkeit und die mit künstlerischem Gefühl ausgeführte Nachhülfe des Photographen Herrn Milster, hier, vielleicht überhaupt unmöglich gewesen sein das Blatt zu Stande zu bringen.

Ich hatte den Pfeil in der Hand des jungen Menschen so aufgefaſst, als solle er eine symbolische Schmeichelei für denjenigen

sein, dem er zum Attribut gegeben wurde. Doch auch der heilige Sebastian wird mit dem Pfeile in der Hand dargestellt. Es läfst sich kaum sagen was gemeint war. Das seltsame Ineinanderfliefsen von Anschauungen des Christenthums und der antiken Welt, das in Dante's Gedicht seine erste Blüthe hervorbrachte, trug im 16. und 17. Jahrhundert die vollsten Früchte. Simson und Herkules, Venus und Magdalena, Amor und San Giovannino, Mars und Sanct Michael fallen zusammen, während sich in Christus Jupiter und Apollo vereinigen. Unsere Tafel zeigt die Züge eines Jünglings, der eben aufhört ein Kind zu sein. Schöne Zeichnungen von Lionardo's Hand sind erhalten geblieben, die diesen Typus in verschiedenen Auffassungen bei grofser Familienähnlichkeit darstellen. Eins der schönsten Blätter dieser Art befindet sich in Weimar. Lionardo's eigenthümliche Strichführung in vielen seiner Zeichnungen bringt, auch hier angewandt, eine unbeschreibliche Wirkung hervor.

Wie bei den meisten Werken Lionardo's, liegt bei dem unsrigen die Frage nahe: ob es nicht eine Arbeit seiner Schule sei. Schwierig, ja unmöglich ist es heut in manchen Fällen, zu entscheiden, ob der Meister die ihm zugeschriebenen Gemälde selbst gemalt. Vasari erzählt, mit welcher Kunst man ihn seiner Zeit in Italien copirte. Lorenzo Credi habe es in solchem Maafse verstanden, dafs man das Original nicht herauserkannte, (— un quadro — ritratto da uno di Lionardo, — ma tanto simile a quello di Lionardo, che non si conosceva l'uno dell' altro. Vas. VIII, 204). Es wird deshalb, wenige ganz sichere Arbeiten ausgenommen, dieser Zweifel überall bestehen bleiben.

Das aber vermindert weder den Werth dieses Gemäldes, noch den Genufs an ihm in unsern Augen. Der Auffassung nach kann es nur ein Werk Lionardo's sein. Diese Schwärmerei des Blickes, diese Zartheit der Modellirung hätte keiner von seinen Schülern selbständig in der Natur zu finden vermocht.

HOLBEIN'S REISE NACH FRANKREICH UND ERSTE REISE NACH ENGLAND. — DIE BRIEFE DES ERASMUS. — ERASMUS, PIRCKHEIMER UND DÜRER.

Es war längst bekannt, daſs die Briefe des Erasmus, wie sie in den beiden Ausgaben, der prachtvollen Basler und der genau chronologisch geordneten, mit den Ergebnissen späterer Publikationen bereicherten und so zum Gebrauche tauglicheren Leidener, vorliegen, unzuverlässig sind was die Daten anlangt. Eine kurze Lektüre muſs jeden der sich mit diesen Briefen zu beschäftigen Veranlassung findet, auch ohne vorherige Andeutung darauf führen.

Eine Anzahl dieser Schriftstücke sind von Wichtigkeit für das Leben des jüngeren Holbein. Gerade bei den hier einschlägigen nun drängt sich die Vermuthung falscher Daten sofort auf. Da ist ein Schreiben des Thomas Morus vom December 1525, worin Holbein (der gebrauchte Ausdruck 'sperarat' läſst gar keine andere Deutung zu) als bereits anwesend in England genannt wird, während ein Empfehlungsbrief für die Reise dahin erst aus dem Herbste 1526 datirt ist. Dieser Umstand genügte, miſstrauisch zu machen gegen die vorhandenen Zahlen. Eine Prüfung des Gesammtinhaltes der Briefe hätte die entstandene Verwirrung längst aufdecken sollen; die Remedur ergiebt sich ohne Schwierigkeit.

Doch ich beginne mit dem ersten der Briefe des Erasmus, in welchem Holbein überhaupt erwähnt wird.

Erasmus schreibt an Pirckheimer den 3. Juni 1524: — 'Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat.' — 'Und kürzlich erst wieder habe ich zwei Portraits von mir nach England gesandt, gemalt von einem nicht ungeschickten Künstler. Dieser hat ein Portrait von mir mit nach Frankreich genommen. Der König beruft mich von neuem dahin.'

'Rursus' bezieht sich auf frühere Portraits, von denen später die Rede sein wird. 'Nuper' ist ziemlicher Ausdehnung fähig. Waagen citirt ein in England befindliches Portrait des Erasmus von Holbein mit der Jahreszahl 1523. Sagen wir also: Holbein hat den Winter 1523 auf 24 zur Anfertigung dieser drei Stücke benutzt und

sich, während die für England gearbeiteten durch andere Gelegenheit ihrem Bestimmungsorte entgegengingen, mit einem dritten Bildnisse selber nach Frankreich aufgemacht; die Vermuthung liegt nahe: an den Hof des Königs, der Erasmus, wie dieser selbst schreibt, mit goldenen Bergen 'montibus auri' an sich zu ziehen suchte. Dafs dieser artifex satis elegans Holbein sein müsse, dagegen wird Niemand etwas einzuwenden haben.

Von den neuesten Biographen Holbein's wird diese Reise unerwähnt gelassen.*)

Wie weit Holbein in Frankreich gekommen, ob er dort etwa gearbeitet, und wie lange er geblieben, wissen wir nicht. Erlaubt wird es scheinen, das auf dem Louvre befindliche Portrait des Erasmus mit jenem dritten Bildnisse vom Jahre 1523 — 24 zu identificiren.**) Erasmus besafs manchen Freund in Paris, an den er den Künstler empfehlen konnte; in den uns erhaltenen Briefen da-

*) Ulrich Hegner in seinem Buche über Holbein den jüngeren führt den Brief an und druckt sogar pag. 140 die Stelle, auf die es ankommt, lateinisch ab. Die neuesten Biographen übergehen sie. Ich fürchte, die Sache hat folgenden Zusammenhang. Dem Briefe fehlte die Jahreszahl und deshalb liefs man ihn in der Leidener Ausgabe anfangs fort, nahm ihn jedoch, da sich 1524 aus dem Inhalte sofort ergeben mufste, in den Appendix auf. Hegner dagegen citirt ihn nur mit der Jahreszahl, und läfst das Monatsdatum fort. Nun durchsuchten die neuesten Bearbeiter Holbein's wahrscheinlich die Briefe vom Jahre 1524 nach der betreffenden Stelle, liefsen jedoch die im Appendix enthaltenen unberücksichtigt, fanden also nichts, und schwiegen nun lieber ganz. Ulrich Hegner's Buch wird von ihrer Seite als das Werk 'eines unkritischen Historikers, der eigentlich kein Kenner auf dem Kunstgebiete' bezeichnet. Hegner's Verdienste sind zu bekannt, als dafs ich ihn hier in Schutz zu nehmen hätte. Sein Werk, die Frucht langjähriger, liebevoller Beschäftigung mit Holbein, die Arbeit eines gereiften Mannes, der jeden Satz, den er drucken liefs, man fühlt das wohl, reiflich erwogen, ehe er ihn der Welt mittheilte. Sein Standpunkt ist der des gesunden Menschenverstandes; ohne vorgefafste Meinungen und ohne die Absicht seinen Helden aufzuputzen, bringt er das Vorhandene in natürlichen Zusammenhang. Hegner's Standpunkt, sagen abschätzig Holbein's neueste Biographen, sei der von 1827. 1827 erschienen Rumohr's italienische Forschungen. Herrschte doch heute in Preufsen was Kunstangelegenheiten betrifft der edle Geist von 1827! Hegner's Buch, obgleich es mancherlei enthält, das, nothwendig zu seiner Zeit, heute als erledigt abgestofsen werden könnte, erscheint dennoch seiner Composition und Schreibweise nach als so vorzüglich, dafs es denen, die ein ruhiges Urtheil über Holbein verlangen, als das beste empfohlen werden kann. Dies wollen wir festhalten und den wohlerworbenen guten Namen des Mannes nicht verdunkeln lassen.

**) Ohne Jahreszahl, wie man mir aus Paris schreibt. (Nagler, Künstlerlex. nennt 1526.

hin aus jener Zeit fehlt jede Andeutung. Vielleicht wurde bewirkt durch Erasmus' Einfluſs, daſs Holbein das Portrait Franz des Ersten malen durfte, welches (als eins unter mehreren) sich in der Sammlung der Königin von England findend, diesen Menschen in abschreckender Wahrheit zeigt.*)

Die Reise nach Frankreich ist jedoch in viel weitgreifenderer Weise der Berücksichtigung werth für Holbein.

Bekanntlich fehlt es bei keinem unter den Malern ersten Ranges so sehr an Material, um den Lebenslauf, sowohl was äuſsere als was innere Schicksale anlangt, festzustellen. Die meisten Zahlen finden sich doppelt. Geboren soll er sein 1495 und 98, nach Basel gekommen sein 1516 oder 17, in England gewesen sein 1526, 27, 28 und wie die Zahlen weiterhin lauten, gestorben sein 1543 und 54 (denn daſs er mit dem 1543 gestorbenen Holbein identisch sei, ist, so unzweifelhaft es mir selbst erscheint, dennoch nicht erwiesen, und zudem eine ganz neue Entdeckung).

Diesen Unsicherheiten reihen sich jedoch viel wichtigere an. Holbein soll ehe er nach Basel gelangte, als 17 (oder 19) jähriger junger Mann in Augsburg bereits eine ganze Thätigkeit in prachtvollen Resultaten hinter sich gelassen haben, um in seiner zweiten Vaterstadt dann beinahe roh und wie von neuem zu beginnen.

Niemals, scheint mir, ist einem Manne von geschichtlicher Bedeutung (ich rede absichtlich so allgemein) eine seltsamere Erbschaft aufgedrängt worden als diese angeblichen Jünglingswerke dem jüngeren Holbein. Als Kind beinahe noch (Waagen, der am Geburtsjahr 1498 festhält, sagt: siebzehnjährig) soll er das umfangreiche Augsburger Altarwerk: den heiligen Sebastian nebst Flügelbildern, sämmtlich heute in München, geschaffen haben. Diese herrlichen Gemälde, ohne Namen und Jahreszahl, müssen jedem der unbefangen davortritt, als die Arbeiten eines gereiften Mannes erscheinen, welcher, nachdem er sich aus dem Einflusse der älteren deutschen und italienischen Schule (denn der Sebastian ist durch-

*) Waagen will dieses Portrait Holbein nicht zuertheilen. In England dagegen hält man an der Bezeichnung fest und, wie mir scheint, mit vollem Rechte, denn wer auſser Holbein sollte im Stande gewesen sein, diesen König mit solcher, ich möchte fast sagen, verrätherischen Treue, abzukonterfeien? Eine Photographie ist publicirt worden, ein wenig theuer, dafür aber auch von der Vortrefflichkeit, welche die englischen Arbeiten dieser Art auszeichnet.

weg unter italienischem Einflusse entstanden. wie sich an den einzelnen Figuren nachweisen läſst) zu selbständigem Schaffen durchgearbeitet, hier, in jahrelanger Arbeit vielleicht, das Haupt- und Schluſswerk seiner Thätigkeit zu Stande gebracht hat. Gar nicht denkbar, daſs ein junger Mann von 17 Jahren das gemalt. Ich würde darauf bestehen es liege eine Fälschung vor, selbst wenn des jüngern Holbein's Name auf den Tafeln stände.*)

Derjenige Maler, der jene Augsburger Tafeln malte, kann hinterher die Basler ersten Stücke nicht gemalt haben. Die neuesten Biographen Holbein's erklären den Uebergang entweder überhaupt nicht, oder suchen mit Hypothesen ohne Wahrscheinlichkeit darüber hinwegzukommen. Waagen begnügt sich damit, es 'bewunderungswerth' zu nennen, daſs Holbein siebzehnjährig dergleichen gemalt; während anderweitig die Vermuthung aufgestellt wird: die frühsten Baseler Sachen seien wohl nur rasch gemalte Dekorationsstücke gewesen, daher der Abstich. Hätte der Meister, der die Augsburger Werke malte, auch noch so rasch und für vorübergehende Zwecke arbeiten wollen, niemals würde er in die Manier haben verfallen können, welche die ältesten Baseler Produkte Holbein's kennzeichnet.

Hätte Holbein die heilige Barbara und Elisabeth hinter sich gehabt, als er so blutjung in Basel erschien, so hätte er als malerisches Wundergenie dort auftreten müssen, das in seinen ersten Werken bereits mit Dürer zu rivalisiren im Stande war. Und dieser schon gemachte Mann von einem Künstler sollte seine prachtvolle Augsburger Manier sofort aufgegeben, ja verachtet haben? Und endlich, die Frage ist bei alledem noch ganz auſser Acht gelassen, in wieviel Zeit denn ein Mensch, der 17 oder 19jährig jene Augs-

---

*) Der neueste Catalog der Münchener Pinakothek nennt (im Gegensatze zu dem älteren Cataloge) den jüngeren Holbein. Die Unterschrift der von Albert herausgegebenen Photographien theilt die Werke (heilige Barbara und Elisabeth) jedoch wieder dem älteren zu. — Noch weniger bedeutet der Tod der heiligen Katharina mit der auf der Rückseite zum Vorschein gekommenen Inschrift. Die neuesten Biographen Holbein's geben selbst zu, daſs die Art wie solche Bezeichnungen zu Tage treten, etwas bedenkliches habe. Es kann LXVII statt XVII dagestanden haben. Jedenfalls sind die Umstände nicht geeignet, diese Inschrift als einzige Belegstelle für 1495 als Geburtsjahr anzunehmen. Denn Patin setzte 1595 nach Gutdünken an, die Berliner Zeichnung trägt, wie der Augenschein lehrt, 1511 und nicht 1509, während 1498 anderweitig beinahe verbürgt erscheint.

burger Sachen zu malen im Stande wäre, diese Meisterschaft erworben haben solle. In 1, in 2, in 3, in 4 Jahren?

Raphael's und Dürer's Entwicklung kennen wir von frühen Zeiten an, beides gewifs aufserordentliche Genies, die unter den günstigsten Verhältnissen emporkamen. Wir haben vor Augen was sie in ihrer Jugend zu leisten im Stande waren, von Raphael zumeist liegen die Belege vor. Kein Maler jemals kam mit so überquellendem Talente auf die Welt als er, und bei keinem trug Talent so frühe Früchte. Nun vergleichen wir was Raphael mit 17, 19 oder 20 Jahren malte oder zeichnete mit den Augsburger Gemälden und, um auch das gleich mit abzuthun, mit den sogenannten Holbeinschen Skizzenbüchern. Auf der Stelle zeigt sich worin der Unterschied liege. Nehmen wir Raphael's Sposalizio, das er 1504, mit 21 Jahren also, vollendete. Wie da Nachahmung Perugino's, Schüchternheit eigenen Gefühls, und noch eine gewisse allgemeine Idealität der Naturauffassung sich vereinigen. So wie diese Maria dasteht, sieht ein junger Mann von 21 eine Frau vor sich, wenn er sie ideal gestalten will. Wie jene heilige Elisabeth und Barbara aber uns erscheinen, steht einem Vater etwa eine bewunderte und geliebte Tochter vor Augen. Und nicht anders mag es sich mit dem (Berlin-)Augsburger Skizzenbuche verhalten. So bringt, scheint mir, ein gereifter Mann Portraits zu Papiere, mit einer Hand, die längst gar nicht mehr weifs, dafs man bei einem Striche zögern oder sich irren könne.*)

Ob Holbein der Vater all dies nun geschaffen haben müsse, weil Holbein der Sohn es nicht geschaffen haben kann, ist eine Frage die einstweilen ungelöst bleiben mufs. Was Holbein den jüngeren anlangt, als er nach Basel kam, so war er ein Junge (wie der Basler Magistrat 1545 seinen eben so alten Sohn nennt), und wieviel er vermochte, zeigen wohlbeglaubigte Arbeiten dieser Zeit. Hier erst begann Holbein's Thätigkeit und seine Laufbahn. Es charakterisirt ihn ein anfangs unbeholfen fast in's Gemeine gehender Realismus, und die so entstandenen Werke entsprechen sowohl seinem Alter wie seinen Neigungen. Noch einmal komme ich auf jene Augsburger Sachen zurück: man betrachte die heilige Elisabeth der Münchener Gallerie. Welche Haltung, welch reine frauenhafte Grazie, welche durchaus gleichmäfsige Vollendung über das gesammte

*) Einige Blätter scheinen Dürer's Handschrift zu tragen.

Werk sich erstreckend! Welch ein Zusammenfluſs der Linien! Man verfolge das Gefältel des Schleiers, der das Gesicht leise umgiebt, man sehe wie der Contour des Körpers hier frei und scharf sich abzeichnend, dort wieder im Gewand sich verhüllend, die hoheitvolle Gestalt bald zeigt, bald wieder, indem er sie nur ahnen läſst, um so reiner vor uns hinstellt. Verdunkeln wir nicht dem noch unbekannten Meister dieser Gemälde seinen Ruhm dadurch, daſs wir für möglich halten, ein 17 jähriger Mensch (sei es ein Holbein) habe das zu malen vermocht. Lassen wir den Traum von Holbein's Augsburger Jugendthätigkeit schwinden und wenden uns aus dem Gebiete unmöglicher Hypothesen in das Reich natürlicher Wahrscheinlichkeit.

Hegner beginnt sein Buch damit, Holbein als Basler Produkt hinzustellen, und das ist der richtige Ausgangspunkt. Basel war der Ort, wo Culturen verschiedenartiger Länder zusammenstieſsen, wo schweizerisches, deutsches und burgundisches Wesen, an der südlichsten Grenze des Reiches nach Westen hin, frei sich vereinigte. Man war rascher, heftiger, als im übrigen Deutschland, nur ein paar Schritte brauchte es nach Frankreich hinüber; zwischen Rhone- und Rheinmündungen ging die groſse Straſse, die älteste in Europa, über Basel. Basel war voll von Kunstwerken (die Zerstörung 1529 wäre sonst nicht so umfangreich gewesen), kaum aber hatte es eine eigene Schule. Deshalb durfte Holbein, dem in Augsburg solche Freiheit nie gegönnt gewesen wäre, in Basel sich wenden wohin er wollte. Seine Compositionsmethode weist nach Burgund. Dort pflegte man die Menschen so unbefangen naturalistisch zusammenzustellen wie er that. Ich erinnere daran, daſs Fouquet's prachtvolle Miniaturen, heute vielleicht die Blüthe burgundischer Kunstthätigkeit, in der Schweiz von ihrem letzten Besitzer wieder aufgefunden worden sind. Holbein's Talent hat das Eigenthümliche, daſs ihm, gleich unberührt von deutscher wie italienischer Formalistik, alles Sichhineinarbeiten in bestimmte typische Auffassungen beinahe unmöglich wird. Er giebt sich der Natur hin, dem einfachen Augenschein, mit einer Energie, wie Caravaggio viel später, wenn auch in ganz anderem Sinne. Daſs Holbein mit dem zartesten Gefühl für die Natur niemals auch nur den Versuch macht, sich italienischer Compositionsweise zu nähern, ist ein sicherer Beweis, daſs er nie nach Italien ging. Ein Mann von seinem Geschmack hätte sich hier fangen lassen müssen. Sicherlich, niemals war Holbein in Italien. Keine

Nachricht über ihn stellt sich in jeder Weise so beglaubigt uns dar, als die Van Manders: Holbein sei nicht dort gewesen, während nichts so sehr zu seiner Art stimmt, als dafs er in Frankreich war.

Aber was thun seine neuesten Biographen? Während sie die Reise nach Frankreich in den Brunnen fallen lassen, schicken sie Holbein nach Italien. 1519 soll er die Fahrt unternommen haben. Von Luzern aus über den Gotthard und Bellinzona nach Mailand, vielleicht sogar nach Pavia. Nach Mailand, weil er Lionardo's Fresko dort gesehen haben müsse, nach Pavia, weil die Certosa ein so bedeutendes Werk der decorativen Frührenaissance sei. Zurückgekehrt dann von dieser Reise, mache sich ein starker Einflufs Lionardo's bei Holbein geltend, der z. B. in der malerischen Behandlung des Christus im Grabe erkennbar sein soll.*)

Holbein hat manches mit Lionardo gemein. Ein gewisses Gleichklingen der äufserlichen Schicksale ist bemerklich: dafs ihre Wege so versteckt sind; dann aber auch eine Aehnlichkeit des Charakters, keine Spur aber nachweisbar von künstlerischem Einflufs Lionardo's auf Holbein.**) Nichts zudem unterscheidet beide so sehr, als der

*) Ueber das Lissaboner Gemälde, das Holbein anno 1519 gemalt haben soll, spreche ich hier nicht, weil nur eine Photographie vorliegt. Wahrscheinlich wird sich später erweisen, dafs dieses Werk mit ihm eben so wenig zu thun hat als die Augsburger Gemälde. Wie man für möglich halten kann, derselbe Meister habe zu etwa derselben Zeit dieses Gemälde und die ersten Arbeiten zu Basel malen können, begreife ich nicht. Noch weniger, wie einer der 17jährig die heilige Elisabeth gemalt hat, 21jährig die, soviel der Anschein zu urtheilen erlaubt, ein wenig manierirt aufgefafsten Figuren der Lissaboner Tafel zeichnen konnte. Warum denn soll Holbein der Vater für diese nicht genannt werden? Was weifs man denn von ihm, das ihn als unfähig dafür hinstellte? Schon das müfste auf ihn aber kommen lassen, dafs hier noch entschiedener das Werk eines älteren Mannes vorzuliegen scheint. — Bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung über die in Berlin befindliche Zeichnung eines leeren Wappens, das von zwei Landsknechten gehalten wird. In der darum angebrachten Architektur findet sich ein Fries, eine Kampfscene zwischen Reitern und nackten Männern, die halb im Wasser waten, darstellend. Diese Composition erinnert der Form nach sowohl, als besonders was einzelne Gestalten anlangt, an die von mir in diesen Heften besprochenen Kampfdarstellungen, die Bartel Beham gestochen hat, zumal an das mit 1528 bezeichnete Blatt. Will man nun annehmen, Holbein habe derartiges erfunden, so kann nichts dagegen eingewandt werden, wenn das Wappen, wie die neuesten Biographen thun, in das Jahr 1520 etwa gesetzt wird. Nehmen wir dagegen an, Holbein habe seinen Fries in Anlehnung etwa an Beham's Stich gezeichnet, so müfste das Wappen etwa 10 Jahre später angesetzt werden.

**) Scheinbare Beweise des Gegentheils kommen nicht in Betracht. Hätte Holbein Lionardo's Abendmahl in Mailand gesehen, so wäre das seinige anders.

Umstand, dafs Lionardo stets zum Typischen dringt, Holbein niemals. Lionardo abstrahirte der Natur ein Ideal; seine Jünglingsköpfe, Frauenköpfe und Gestalten gleichen sich und erweckten Nachahmung: der träumerische Blick, der lächelnde Mund, das Sanftgebogene der Bewegungen des Körpers —, wer hat das nicht beobachtet? Nichts davon bei Holbein. Seine Dresdener Madonna ist durchaus über das Gemeinwirkliche erhoben, ohne Anflug von Typischem aber; unmöglich, in die von ihm so eingeschlagene Richtung nachahmend einzutreten etwa.

Holbein gleicht Shakspeare darin, dafs seine Gestalten etwas verzweiflungsvoll Wirkliches haben, als lebten sie lebendig-leibhaftiges Dasein, die einen als könnten sie nicht sterben, die andern als müfsten sie ewig sterben vor unsern Augen. Wenn ich Romeo und Julia heute lese, so schaudert mich, dafs diese beiden, die ich vor zwanzig Jahren sterben sah, von neuem und ewig wieder diesen Weg vom rasendsten Glücke zur furchtbarsten Vernichtung zurückzulegen gezwungen sind. Sie haben etwas von Dante's Gestalten, von dieser Francesca und ihrem Geliebten, die, nicht lebend und nicht todt, ewig von den Schauern ihres letzten Augenblicks durchbebt werden. Holbein's todter Christus vom Jahre 1521 flöfst uns etwas wie die Erwartung ein (was das Bild auch wohl so berühmt gemacht hat, denn zu allen Zeiten ist von ihm die Rede als eines Stückes das in Basel gesehen werden müsse): die Fäulnifs müsse dem grauenhaften Anblick doch endlich ein Ende machen. Das ist es, was Goethe und Schiller zur Erkenntnifs brachte: dafs es unmenschlich sei, die Ereignisse einer Dichtung ganz leibhaftig darzustellen, als wären die Worte wie sie gesprochen werden, wirklich so gesprochen worden. Holbein konnte malen als seien seine Portraits die Menschen selber, verurtheilt, als Bilder schweigend unendliche Zeit auszuharren, um vielleicht einmal erlöst zu werden und wieder zu reden. Dies auf äufserste Treue gerichtete Bestreben, aus allen seinen beglaubigten Werken herausleuchtend, zeigt sich von Anfang an als der Grundzug seines Wesens und ist der Ausgangspunkt für Erklärung seiner künstlerischen Thätigkeit.

Das aber gerade verlangen die Engländer und, seltsamer Weise, auch die Schweizer. Ich habe nie eine Nation kennen gelernt, die so energisch nur das wirklich greifbare begehrt und es nur versteht eigentlich, als die Schweizer; fast übertreffen sie die Engländer

darin. Ein Leben in der Phantasie ist ihnen unbekannt, und geht nur wenigen auf, die die Fähigkeit es zu begreifen den Deutschen verdanken; die meisten wissen gar nicht wovon die Rede sei. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, damit einen Tadel begründen zu wollen, auch ward es nie so genommen wenn ich mich Schweizern gegenüber darüber aussprach; im Gegentheil, man that sich etwas zu Gute darauf und leitete daraus verschiedene politische Fähigkeiten und Vortheile ab, die uns Deutschen mangelten.

Spiegelt sich das nicht in Holbein wieder? Erscheint nicht sein wiederholtes Hinübergehen und schliefsliches Sitzenbleiben in England als die Folge des natürlichen Triebes: was seiner Natur am gemäfsesten war, da aufzusuchen wo es sich am vollsten entwickelt hatte zu jenen Zeiten? Holbein malte wenig historische Bilder dort, aber Portraits! Wer kennt nicht die Reihen von Gemälden und Zeichnungen, in denen er uns die Blüthe des englischen Adels vorführt? Keine phantastischen Anschauungen machten ihm das Herz schwer, die nach Erlösung drängten — darstellen wollte er was er sah, und sich vom Rauschen des grofsen Stromes, der ihn trug so gut wie die andern, angenehm um die Zeit betrügen lassen wenn er nicht arbeitete. Das, wenn wir uns erlauben wollen, uns von dem persönlichen Charakter des Mannes eine Vorstellung zu machen ohne das Ueberlieferte weder geradezu zurückzuweisen noch als authentisch anzuerkennen, mag Holbein's Element gewesen sein. Er war der Diener eines Königs, der, wenn er auch nicht als ganz so bedenklicher Herr erscheint wie Cesare Borgia einst, dem Lionardo diente, doch allerlei an sich hatte. Und so auch wohl die grofsen Herren die er malen muste. Aber ich meine, es sollte auch heute manchen Künstler und manchen Hofmann geben, die ein solches Leben in solcher Stimmung begreifen und es nebenbei, bei sanfter ironischer Verachtung, im Stillen für das genufsreichste und bequemste halten werden. Daher auch nicht zu bemänteln, dafs Holbein Frau und Kinder in Basel sitzen liefs, und, als er in London kaum 50 Jahre alt an der Pest starb, ein Pferd, wenig Hausrath, Schulden und ein paar Kinder zurückliefs, von deren Mutter im Testamente weiter nicht die Rede ist. Vorausgesetzt dafs es das seinige sei; doch mag es, wie gesagt, wohl als erwiesen gelten.

Doch ich komme auf die französische Reise zurück. Statt diese zu übergehen, statt für sie eine italienische Reise, die ebenso

unmöglich beinahe, als unnachweisbar ist, einzuschieben, hätten die neuesten Biographen, wenn sie Holbein und Lionardo da Vinci doch einmal zusammenbringen wollten, letzteren mit seinen in Frankreich (Fontainebleau?) befindlichen Portraits Einfluſs auf Holbein ausüben lassen sollen. Hier wäre dergleichen möglich wenigstens, hier wo es sich nur um das malerische Packen von Persönlichkeiten handelt, obgleich sich eben so leicht das nach dieser Richtung hin Holbein auszeichnende nur aus dem eigenen Wesen heraus ableiten läſst. Jedenfalls aber muſste was er in Frankreich und den Niederlanden sah, seinen Neigungen jetzt gerade bedeutend entgegenkommen. Nirgends, zu jener Zeit, fand er solche Nahrung für den seiner Natur entspringenden Realismus. Ich glaube, wer sich hier auf ein vergleichendes Studium einlassen wollte, würde in der That manches, bisher als Holbein eigenwüchsige Gabe betrachtete, mit Recht oder Unrecht aus fremd aufgenommenen Eindrücken zu erklären versuchen. —

Indeſs ich kehre zu dem zurück, was sich aus Erasmus' Briefen für Holbein weiter ergiebt.

Die Annahme war eine ausgemachte bisher: daſs seine erste englische Reise in den Herbst 1526 falle. Hier nun trägt das den Beweis liefernde Schriftstück, ein Brief des Erasmus an den Rathsherrn Petrus Aegidius zu Antwerpen, irrthümliche Jahreszahl, denn nicht 1526, sondern 1524 bereits ist er geschrieben worden.

Nachdem Erasmus darin seinem Antwerpener Freunde eine Vorlesung über die richtige Wahl der zweiten Frau gehalten, schlieſst er: '— De Hieronymi libris concinnandis et Archiepiscopo Cantuariensi transmittendis, opinor tibi fuisse curae. — — Qui has reddit, est is qui me pinxit, ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupiet visere Quintinum, nec tibi vacabit hominem adducere, poteris per famulum commonstrare domum. Hic frigent artes, petit Angliam ut corrodat aliquot Angelatos, per eum poteris quae voles scribere. Bene vale.' '— Was die Werke des Hieronymus anlangt, die ich dich einbinden zu lassen und dem Erzbischofe von Canterbury zu senden bat, so wirst du das besorgt haben. — — Der Ueberbringer dieses ist der, der mein Portrait gemacht hat. Ich will dich nicht damit behelligen ihn zu empfehlen, obgleich er ein ausgezeichneter Künstler ist. Wünscht er Quintin

(Messys) zu sehn und hast du keine Zeit selbst zu gehn, so lafs ihm durch einen deiner Gehülfen das Haus zeigen. Hier finden Künstler jetzt nichts zu thun. Er will nach England um etwas zu verdienen. Du kannst durch ihn sicher dahin schreiben. Lebe recht wohl.'

Erasmus' Erwähnung der von ihm edirten Briefe des Hieronymus macht die Correktur hier am anschaulichsten möglich. Am 4. September 1524 nämlich schreibt er dem Erzbischofe von Canterbury, er hoffe, das übersandte Portrait sei richtig angelangt (eins wohl von den beiden im Juni des Jahres erwähnten), dann aber: er habe den Hieronymus erst jetzt senden können, da man des zu frischen Druckes wegen mit dem Einbinden habe warten müssen. Dieser Brief ist richtig datirt (die drei ersten Bände der dem Erzbischof zugeeigneten Briefe des Hieronymus waren im August 1524 herausgekommen*)), der an Aegidius folglich nach ihm umzudatiren. Setzen wir aber 24 hier statt 26, so stimmt alles auf's vortrefflichste.

Ich conjekturire nun folgendermafsen. Das 'nuper' oben scheint im engeren Sinne aufzufassen, d. h. Holbein ging um die Zeit etwa nach Frankreich ab, wo die beiden Portraits nach England wanderten. In Frankreich fand er nichts mehr zu thun, da König Franz im Sommer nach dem Süden zu gehen genöthigt war und im Herbste gar nach Italien, um sich bei Pavia auf's Haupt schlagen zu lassen. Holbein kommt nach Basel zurück und macht sich, um es nach dieser Richtung hin jetzt zu versuchen, mit Empfehlungen seines Gönners nach den Niederlanden und England auf. Beide Briefe, den an Petrus Aegidius, wie den einige Tage später geschriebenen an den Erzbischof, gab Erasmus ihm mit, nebst einigen andern vielleicht, gleichfalls nach England gerichteten, von denen ich dies annehme weil sie sämmtlich das Datum des 4. September 1524 tragen.

Holbein hoffte in Antwerpen etwas zu verdienen. Das zeigen die Worte: 'ejus commendatione te non gravabo', die so gefafst werden können, dafs eine Empfehlung wenigstens erwünscht sei. Waagen will ein Portrait des Aegidius von Holbein's Hand in England gesehen haben, die weitere Hypothese wäre danach zulässig:

*) Panzer.

Aegidius habe den Empfohlenen des Erasmus durch diese Bestellung geehrt, so dafs Holbein nicht sogleich nach England weiter gegangen wäre. Alles, wiederhole ich noch einmal, Vermuthungen, die man aber doch aufzustellen nicht unterlassen kann.

Das nächste was wir wissen ist, dafs Holbein im December des Jahres 1524 sich in England befindet und dort schon einige Täuschungen erlebt hat. Der Brief des Thomas Morus vom 18. December 1525 ist gerade um ein Jahr zurückzustellen. 'Pictor tuus, lesen wir darin, Erasme charissime, mirus est artifex, sed vereor ne non sensurus sit Angliam tam foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.' 'Dein Maler ist ein wunderbarer Künstler, theuerster Erasmus, allein ich fürchte, er wird England nicht in dem Maafse ergiebig finden, als er gehofft hatte. Dafür, dafs unser Boden jedoch nicht völlig steril für ihn bleibe, will ich das meinige thun.'*)

Reichliche Beweise, dafs der Brief in der That bereits im Jahre 24 geschrieben sei, ergeben sich. Erasmus litt im Herbste 24 arg an Steinbeschwerden: es ist die Rede davon in Morus' Briefe. Morus erwähnt den im October des gleichen Jahres erfolgten Tod Linacer's. Morus bespricht Luthers Brief an Erasmus und die Schrift des Erasmus, durch die er hervorgerufen ward: beides fällt in's Jahr 24, ward im Herbste aber neu aufgewärmt durch die üble Lage des Erasmus, der von seinen Gegnern für einen Freund Luther's ausgegeben, sich dagegen zu verwahren suchte, womöglich aber ohne in Wittenberg Anstofs zu erregen. Im Winter 25/26 war die Stimmung eine ganz andere bereits. Noch deutlicher spricht die Erwähnung Carlstadt's in Morus' Briefe. Dieser war, wie wir aus einem Briefe des Erasmus vom 10. December 24 ersehen, in Basel damals und liefs seine deutsch geschriebenen, Erasmus im höchsten Grade compromittirenden Libelle drucken. Erasmus reinigte sich durch die lateinische Schrift De libero arbitrio und zu dieser gratulirt Morus in seinem Briefe vom 18. December.**) Es wäre ganz widersinnig,

*) Hier trifft Hegnern allerdings einige Schuld. Er fafst diese Zeilen so auf, als handle es sich um die Antwort auf eine vorherige Anfrage des Erasmus in Betreff einer projektirten Reise Holbeins nach England. Stände 'sperat' da, so ginge es möglicherweise. Die neuesten Biographen folgen Hegner ohne weiteres.

**) Beiläufig: Epist. DCCLXXX gehört nach DCCIX. DCCXXI ist die Antwort darauf.

anzunehmen, Morus habe alle die Punkte gerade ein Jahr später berührt, wo diese Wolken längst durch andere verdrängt waren. Am allerdeutlichsten aber, wenn es noch weiterer Beweise bedürfte, redet was Morus über die von Erasmus beabsichtigte Herausgabe des 'Hyperaspistes' gegen Luther sagt, zu der er ihn in jeder Weise zu bewegen sucht. Die Schrift erschien aber 1525, konnte also im December dieses Jahres nicht im allgemeinen erst beabsichtigt werden. Und somit: nachdem Holbein im Herbste 1524 nach England hinübergegangen, wird gegen Weihnachten von dort aus in Morus' Briefe über seine ersten Erfahrungen Nachricht gegeben.*)

Dafs Holbein schon 1525 nach Basel zurückkehrte, scheint ein mit 1525 bezeichnetes Stück des Basler Museums 'Gefecht im Bauernkriege' zu beweisen. Jedenfalls war er im März 1526 wieder in der Heimath, einer von Herrn His-Häusler (dem einzigen Forscher, dem wir nach Hegner brauchbares Material für Holbein verdanken) aufgefundenen Rechnung zufolge. Völlig genügende Zeit bleibt ihm nun, innerhalb 1526 die Lais Corinthiaca und deren Pendant in Basel zu malen, während beide kleine Meisterwerke bisher zu allerlei Hypothesen nöthigten. Man wufste die offenbar niederländische Behandlung nicht mit der noch ungethanen Reise nach

*) Was über einen angeblichen Empfehlungsbrief des Erasmus für Holbein an Thomas Morus mitgetheilt wird, beruht, wie schon Hegner andeutet, auf Erfindung. Geheimerath Waagen spricht (Malerschulen I, 263) von dem mit MDXXIII gezeichneten Portrait des Erasmus in folgenden Ausdrücken: 'Dieses ist ohne 'Zweifel das Bild, welches Erasmus im Jahre 1525 seinem Freunde, dem Kanzler 'Thomas Morus znschickte, um ihm eine Vorstellung von dem Werth Holbein's 'zu geben, indem er ihm denselben bei seinem, schon um diese Zeit beabsichtigten 'Besuch Englands empfahl' etc. Waagen, und diejenigen welche ihm nachschreiben, würden nicht im Stande sein, das Allergeringste an Belegen für diese Behauptungen beizubringen. Erasmus hatte sich (siehe weiter hinten) von Quintin Messys für Th. Morus malen lassen, und es ist keine Andeutung vorhanden, weder dafs er Morus späterhin ein zweites Portrait von der Hand Holbein's gesandt, noch dafs er sich in einem Briefe an Morus über Holbein ausgelassen. Ein paar empfehlende Worte mag er diesem mitgegeben haben, doch auch das nur eine Vermuthung. Im Gegentheil: schrieb Erasmus über Holbein in so kühlem Tone an Petrus Aegidius, dem gegenüber er sonst keine Umstände zu machen pflegt, so ist anzunehmen, dafs er sich bei Morus noch zurückhaltender geäufsert. In seinen Briefen an Pirckheimer nennt er Holbein niemals mit Namen.

Man könnte conjekturiren, der Erzbischof von Canterbury habe sich Holbein's angenommen (obgleich in Erasmus' Briefe nichts darauf hin abzielendes enthalten ist), allein es fehlen, soviel ich weifs, Andeutungen, zu welcher Zeit Holbein den Erzbischof malte, ob bei seinem ersten englischen Aufenthalte oder später.

den Niederlanden zu reimen. Holbein sollte sie von Antwerpen, wo er rasch die neue Manier angenommen, noch vor der Abreise nach England, nach Basel geschickt haben! Er sollte sie überhaupt gar nicht gemalt haben! Sie sollten vor der Reise nach Antwerpen in Basel entstanden sein, aber keinen niederländischen Einfluſs zeigen! Jetzt dürfen wir sie in aller Bequemlichkeit in Basel gemalt werden lassen und in ihrer Behandlung die Frucht der ersten Reise Holbein's nach Frankreich, den Niederlanden und England sehen, während wir, was das Original, das Fräulein von Offenburg anbetrifft, über Hegner's Hypothese nicht hinausgehen wollen, deren bescheidene Andeutungen von neueren Biographen fast zu einem Roman ausgesponnen worden sind. Es fragt sich, ob die Aufschrift ächt das heiſst von Holbein sei. Sich mit einem Stücke Geld in der Hand abmalen zu lassen, war jener Zeit nichts ungewöhnliches. Ein fein und anziehend gemaltes Portrait der hiesigen königlichen Sammlung, etwa aus Holbein's Zeit und die Arbeit eines Niederländers, stellt ein junges Mädchen dar, beschäftigt auf einer Waage Gold zu wiegen und den Beschauer ebenso fragend ansehend wie uns die Lais Corinthiaca. Holbein malte den Bürgermeister Meier mit einem tüchtigen Goldstücke in der Hand: die einfachste Bezeichnung dafür daſs man wohlhabend sei. Nehmen wir auf der andern Tafel den Amor dazu, mit dem das Fräulein von Offenburg sich das zweitemal hat darstellen lassen, so bedeutet er hier und das Gold dort, daſs die Dame schön, reich und liebenswürdig sei, während ein späterer Besitzer vielleicht erst, durch die Unterschrift, dem Golde eine historische Beziehung zu Theil werden lieſs. Man will immer gern Besonderheiten aus Gemälden heraussehen. So hat man in die Dresdner Madonna die Geschichte vom kranken Aermchen des Kindes hineingetragen und in die Werke Raphael's unendliches andere. Dergleichen ist unschuldig und haftet selbst in der Erinnerung derer die recht gut wissen daſs es sich hier nicht um nachweisbare Dinge handle: man soll sie nur nicht als historisches Material verwerthen.

Nicht allein die Lais Corinthiaca jedoch, sondern auch die Darmstädter Madonna wird nun, da Holbein's erste Reise so ganz anders liegt, andere Zeit empfangen müssen in die ihre muthmaaſsliche Entstehung fiele. Auch die Frage wirft sich nun auf: wann ging Holbein zum zweitenmale nach England? Waagen will ein

mit 1527 gezeichnetes Werk dort gesehen haben. Das volle Jahr 1526 kann er in Basel geblieben sein. Möglich dafs dort, — wo im festen Vertrauen darauf dafs Holbein 1526 fort gewesen sei, die Rechnungen für dieses Jahr vielleicht nicht so genau zur Durchsicht kamen —, sich nachträglich Aufschlüsse darüber finden. Dafs 24 und 25 gar nicht von ihm die Rede ist, erklärt sich gleichfalls nun: ebenso dafs mit dem Jahre 1523 die Zahlungen für die Malereien im Rathhause ihr Ende nehmen. —

Wie Holbein später aus England zurückkommend dann Morus' und seiner Familie Portraits mitbringt und Erasmus in Freiburg, wohin dieser sich nach einem Zanke mit den Baslern zurückgezogen, vorlegt, ergiebt sich ferner aus Erasmus' Briefen. Damit aber schliefst dessen Verhältnifs zu Holbein ab. Für Erasmus existirte die Kunst kaum. In den Colloquien, die alles doch berühren was das damalige Leben bewegte, ist so gut wie nicht die Rede von ihr. Das dagegen schliefst sich hier nicht unpassend an, was Erasmus neben Holbein zu Dürer in ein Verhältnifs brachte. Auch bei ihm handelt es sich um ein Portrait. Ja, fast nothwendig wird es, diese Dinge zu berühren, da hergebracht ist, Dürer's 1526 von Erasmus gestochenes Bildnifs mit Holbein's Auffassung zu vergleichen, um Dürer's geringere Befähigung für diese Art Arbeit in prägnanter Weise an's Licht treten zu lassen. Ich selbst, ehe ich die näheren Umstände kannte, nahm die Sache die ich an mehr als einem Orte so erzählt gefunden als sicher an, um so mehr als Holbein's Superiorität über Dürer als Portraitmaler in gewissem Sinne nicht zu bezweifeln war. Sei dem wie ihm wolle: das Beispiel war gerade hier schlecht gewählt, denn die Verhältnisse lagen so, dafs beide Meister sich hier gar nicht gegenübergestellt werden durften. Erasmus' Correspondenz mit Pirckheimer liefert den vollständigen Apparat für die Frage; es laufen auch hier falsche Daten mit unter.

Erasmus erwähnt Dürer's zuerst in einem Briefe an Pirckheimer, angeblich vom 19. Juli 1522.

'Durero nostro gratulor ex animo. Dignus est artifex, qui nunquam moriatur. Coeperat me pingere Bruxellae, utinam perfecisset.' 'Dürer wünsche ich von Herzen Glück. Ein der Unsterblichkeit würdiger Künstler. Er begann ein Portrait von mir in Brüssel. Leider vollendete er es nicht.' (Erasmus gebraucht pingere oder depingere stets ganz im allgemeinen.)

Weshalb Erasmus den Brief mit Dürer's Namen beginnt und ihm mit einer gewissen Feierlichkeit Glück wünscht, ist aus dem Folgenden weiter nicht ersichtlich. Hätte es sich um gelegentliche Grüfse gehandelt, so würde er das unfehlbar, seiner Gewohnheit nach, am Schlusse etwa und mit gleichgültigeren Worten angebracht haben. In Pirckheimer's Brief mufs etwas von Dürer enthalten gewesen sein, das zu so aufsergewöhnlicher Aeufserung Anlafs gab.

Wir sind in der Lage jedoch, eine Hypothese wenigstens aufzustellen, sobald wir auch hier das Datum des Briefes rectificiren.

Es wird in demselben ein Dankschreiben des Erzherzogs Ferdinand an Erasmus erwähnt für Zusendung der Paraphrase des Evangelium Johannis. Ferdinands Schreiben ist aus Nürnberg datirt und zwar vom 15. Februar 1523. Im Januar dieses Jahres war die von Erasmus herausgegebene Paraphrase, mit einer Zueignungsschrift an den Erzherzog im Druck fertig geworden. (Im Februar 1522 Ferdinand gar nicht in Nürnberg.*)) Erasmus' Brief an Pirckheimer wird in den Juli 1523 zu verlegen sein. Wahrscheinlich nun hatte Pirckheimer von irgend einer Gnadenbezeugung geschrieben, welche Dürer während des Reichstages vom Bruder des Kaisers zu Theil geworden war, eine sehr natürliche Annahme. Vielleicht dafs Dürer die Ehre gehabt den Erzherzog zu portraitiren**). Und Erasmus, dem Ehrfurcht vor allem was von Oben kam, angeboren, begann seinen Brief mit jener Gratulation, deren Ehrenstelle ebensosehr dem hohen Herrn der ihre erste Ursache war, als Dürer persönlich gegolten zu haben scheint.

Pirckheimer's Antwort auf diesen Brief ist nicht vorhanden. Am 21. November fragt Erasmus bei ihm an, was denn aus einer bleiernen Medaille mit seinem Bilde geworden sei, die er ihm zugesandt. ‘Misi plumbeam imaginem, videlicet ineptiens apud amicum’ und am Schlusse ‘Resaluta nostrum Apellem’. Dieses Zurückgeben von Grüfsen deutet auf Grüfse Dürer's in Pirckheimer's verlorenem Briefe (August bis October) hin.

Erasmus' nächster Brief ist vom 9. Januar 1524. (Wieder um ein Jahr zu früh angesetzt, wie schon die Erwähnung Clemens des Siebenten, der erst im November 23 erwählt wurde, anzeigt.) ‘De

*) Erst im Mai hielt er seinen Einzug dort.

**) Ein angebliches, mir unbekanntes Portrait Ferdinand's wird von Heller unter den zweifelhaften Stücken Dürer's angeführt.

fusili Erasmo, heifst es darin, recte conjecturas. Felicius provenire solet ex materia cupro stannoque temperata. Et terminus, qui a tergo est, obstat, quominus facies feliciter exprimatur. Id velim istos tentare. Gaudeo Durero nostro sutorem suum contigisse, cui ex me multam dices salutem'. 'In Betreff der Medaille hast du Recht. Bei einer Mischung von Zinn und Kupfer pflegt dergleichen besser zu gerathen. Und der Terminus auf dem Revers, gerade hinter dem Kopfe, verhindert dafs dieser gut heraus kommt. Dies sollte man versuchen. Es amusirt mich dafs Dürer seinen Kritiker gefunden hat' (Anspielung sowohl auf den Schuster des Apelles, als auf seinen literarischen Gegner Sutor) 'den ich vielmal zu grüfsen bitte.'

Pirckheimer nämlich hatte, im December 23 mufs es gewesen sein, sich in einem Briefe über die Medaille ungünstig ausgesprochen und zugleich erzählt, Eduard Leus, ein vornehmer englischer Theologe, der bereits gegen Erasmus aufgetreten war (und bald in der heftigsten Weise von neuem auftreten sollte) halte sich in Nürnberg auf und nehme Interesse an Dürer's Malerei, an der er jedoch mancherlei zu tadeln finde.

Es geht dies hervor aus einem Briefe des Erasmus vom 8. Februar. 'Prioribus literis tuis jam respondi quibus nunciabas, Leum adesse, ac de Dureri tabulis censuram egisse. An meas acceperis, non satis quivi ex tuis literis intelligere.'

Pirckheimer also hatte Erasmus' Brief vom 9. Januar zwar beantwortet, in dieser (verlorenen) Antwort jedoch sich über das was Erasmus in Betreff der Medaille geäufsert, so ungenügend ausgesprochen, dafs dieser zu vermuthen vorgiebt, Pirckheimer habe den Brief gar nicht erhalten. 'De fusili Erasmo scripseram, ex quo conjicio, literas eas non fuisse redditas. Si artifex quispiam plumbeum archetypum expressius purgaret angulis *), felicius esset fusio. Deinde, materia mixta ex aere et stanno felicius reddit imaginem. Postremo, si solus Erasmus absque Termino funderetur, opinor melius cederet; nam densitas saxi et aggeris, qui est a tergo, obstat quominus bene reddatur facies et collum. Licebit utrumque experiri. Si bene cesserit, fundat ac vendat suo bono. Si mihi miserit aliquot exemplaria felicia, quae donem ami-

*) expressius purgatis angulis bei Goldast. Das Verbum fehlt. Die Leidener Ausgabe verbessert daher expresserit purgatis angulis. Dies gäbe keinen Sinn.

cis, numerabo quod volet. Bene vale, patrone magne.' 'Wollte ein Künstler, wer es nun sein mag, das bleierne Original überarbeiten, so würde ein guter Gufs danach möglich sein. Und ferner, eine Mischung aus Zinn und Kupfer giebt ein Portrait gut wieder. Endlich, wenn das Avers mit meinem Kopfe allein, ohne den Terminus auf dem Revers, gegossen würde' (die eine Seite der Medaille also nur) 'so würde die Sache besser gehn, denn die Dicke des Altars und des Bodens darunter' (der Terminus besteht hier aus einem Altar nämlich auf dem ein Kopf steht) 'verhindern dafs Kopf und Büste an der andern Seite gut kommen. Man müfste eins wie das andere probiren. Gelingt es, so mag der Künstler Gufs und Verkauf sich zum eignen Gewinne unternehmen. Will er mir einige gute Exemplare zu Geschenken für Freunde zusenden, so bezahle ich ihm was er dafür verlangt.'

Nun aber, stand ein Wort von alledem in Erasmus' Brief vom 9. Januar? Nur die wunderliche Phrase 'id velim istos tentare' finden wir, die Pirckheimer natürlich so auffassen mufste, als solle in Antwerpen, wo die Medaille angefertigt worden war, ein neuer Versuch sie besser zu giefsen gemacht werden, während Erasmus Nürnberg darunter verstanden, was er nun am 8. Februar meldet. Jedenfalls ein nicht angenehmer Auftrag: nach einem schlechten Ausgusse einer mittelmäfsigen Arbeit eine neue Form zu machen.

Suchen wir die Dinge in Zusammenhang zu bringen:

Vielleicht dafs Dürer den Erzherzog für eine Medaille portraitirt, die freilich nirgends erwähnt wird, und Pirckheimer ein Exemplar an Erasmus geschickt hatte, der nun Lust bekam sich gleichfalls so von Dürer portraitirt zu sehn. Dies fing er dann ächt diplomatisch an. Er sendet einen bleiernen Ausgufs der von Quintin Messys im Jahre 1519 von ihm angefertigten Medaille an Pirckheimer. 'Nur zum Schertze als Freundschaftszeichen.' Zugleich herzliche Grüfse an Dürer. Dann Anspielungen darauf, wie man wohl einen besseren Ausgufs würde herstellen können, nebst jenem doppelsinnigen 'id velim istos tentare'. Nun endlich die schlaue Wendung, Pirckheimer scheine seinen Brief gar nicht empfangen zu haben, und zugleich das ganze Projekt, abermals mit dem vielsinnigen Worte 'artifex quispiam'. Er meinte wohl Dürer damit. Und das Alles als handle es sich nur darum, dem Künstler ein vortheilhaftes Geschäft zuzuwenden. Natürlich, dafs Pirckheimer, der

'patronus magnus', Erasmus nichts für die Ausgüsse bezahlen liefs. Wer Erasmus' Charakter aus seinen Briefen kennen gelernt hat, wird es verzeihlich finden wenn ich die Dinge so in Zusammenhang bringe. Nie ein freies Wort bei ihm, immer etwas Verstecktes, Berechnendes, in den gröfsten wie den kleinsten Verhältnissen. Dabei unter dem Anschein vornehmer Unbekümmertheit, kleinliche Sorge für den eignen Vortheil. Erasmus existirte von Pensionen und Geschenken.

Pirckheimer aber war ein unabhängiger Grandseigneur. Er nahm die Medaille, liefs sie reinigen so gut es ging, natürlich nicht von Dürer, eine neue Form herstellen, einen Ausgufs von Kupfer anfertigen und sandte ihn zur Probe nach Basel, wo dieses Werk dann grofses Misfallen erregte.

Die Berliner Königliche Sammlung besitzt einen dieser Ausgüsse zweiter Hand. Man erkennt ihn als solchen einmal daran dafs er von reinem Kupfer ist, dann an der Ciselirung. Avers und Revers sind gleich roh und unbeholfen modellirt und haben durch die Ausputzung in Nürnberg nicht gewonnen. Pirckheimer hätte Dürer nie zugemuthet sich an dieser Arbeit zu betheiligen. Die Medaille trägt die Jahreszahl 1519 und ist öfter beschrieben worden.

Erasmus verhehlte sein geringes Wohlgefallen an dem Resultat sovieler Verhandlungen nicht und erwiederte die Sendung sogleich mit Vorschlägen zu neuen Versuchen. Pirckheimer antwortet nicht darauf. Erasmus schreibt zum zweitenmale. Pirckheimer jedoch ohne sich hierauf einzulassen sendet ihm jetzt eine weitere Anzahl Ausgüsse in Kupfer und scheint die Sache damit als ein für allemal erledigt ansehn zu wollen. Erasmus aber läfst nicht los. 'Arbitror, schreibt er den 3. Juni 1524, omnes epistolas tuas mihi bona fide redditas, quarum nulla mihi non fuit jucundissima. De meis dubito. Nam de prima imagine aenea mihi reddita scio me bis scripsisse. Et nunc has accepi quas promiseras. — — Quidam putant, fusionem felicius eventuram, si cyprio aeri misceatur stannum, ex quali materia funduntur campanae. Est et aliud remedium, si caput Termini vertatur ad latus. Nunc utrinque respondens densitas facit, ut vultus minus feliciter reddatur. Est insuper et ars contrahendi imaginem: sed longum id est et laboriosum: si excipiatur argilla incluso circulo aereo: deinde siccescat. Idque fiat saepius. Tandem ex argilla excipiatur plumbea. Id

commodius fieret si haberetis fontem. Is est in plumbo, sed apud arteficem, quamquam is pollicitus est, se mihi illum redditurum. Nam habuit ex me supra triginta florenos operae suae pretium. Tantum idem habuit pro pictura. *) Et rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artefice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Rex denuo me vocat. Paratum est amplum sacerdotium. Hic ob vinum subinde periclitor. Si qua pax affulserit, fortassis eo me conferam.' 'Was deine Briefe anlangt, so scheinen sie alle richtig an mich gelangt zu sein, nicht so die meinigen. Denn über das erste Exemplar meines Bildnisses in Metall bin ich sicher dir zweimal geschrieben zu haben, und nun empfange ich die übrigen von dir versprochenen. — — Einige sind der Meinung, der Guſs werde besser gelingen wenn das Kupfer einen Zusatz von Zinn erhielte, die Mischung aus der man Glocken gieſst. Es ginge aber auch so, daſs man den Kopf des Terminus mehr zur Seite rückte. Man könnte aber auch das Ganze auf künstlichem Wege auf geringere Dimensionen reduciren, was freilich langwierig und mühevoll wäre. Man macht einen Thonabdruck, der hohl ist, und läſst ihn eintrocknen. Dies wiederholte man öfter bis man zuletzt wieder einen Bleiabguſs machte. Wenn Ihr das Original' (er nimmt 'fons' hier wohl in diesem Sinne) 'hättet, ginge alles leichter. Es ist von Blei, der Künstler wollte es herausgeben hat es aber nicht gethan, obgleich er 30 Gulden dafür und ebensoviel für ein Portrait erhalten hat. Neulich erst etc.' (siehe die oben bei Holbein angezogene Stelle).

Pirckheimer aber scheint Erasmus' Vorschläge ignorirt, und dieser endlich eingesehn zu haben, es sei am besten die Sache auf sich beruhen zu lassen. Er versucht es jetzt auf anderem Wege.

Dürer hatte 1524 sein berühmtes Portrait Pirckheimer's ge-

*) Das Portrait ist das von Quentin Messys gemalte, auf dem Erasmus mit Petrus Egidius zugleich dargestellt ist und das Thomas Morus im Jahre 1517 zum Geschenk erhielt. Grund genug, wie oben schon bemerkt ward, um anzunehmen, Morus habe nicht 1524 eins von den beiden Portraits empfangen die von Holbein's Hand 'rursus' nach England gingen, wo Erasmus viele Freunde besaſs. Morus gab sein Entzücken über Messys' Arbeit in überschwänglichen Briefen zu erkennen. Die Medaille sandte Erasmus 1520 dem Cardinal von Mainz der ihm sein Bildniſs verehrt hatte. (Ich glaube kein Cardinal hat sich so oft abkonterfeien lassen als dieser wohlwollende Herr.) Alles dies durch Briefe zu belegen, von denen übrigens CCCLXXIII zwischen CLXXIV und CLXXV gehört.

stochen und dieser dasselbe Erasmus zugesandt. Eine Medaille Pirckheimers, vielleicht die mit 1517, von der in Berlin ein kupferner Ausguſs vorhanden ist, und ein Ring waren beigefügt. Es mag im December 1524 gewesen sein.

Sofort ist Erasmus bei der Hand. ‘Accepi meum Bilibaldum, schreibt er am 8. Januar 1525, primum fusilem, cum annulo et literis. Nunc etiam pictum ab Apelle — — A Durero cuperem pingi; quidni a tanto artefice? Sed quî potest? coeperat Bruxellae carbone, sed jam dudum excidi, opinor. Si quid ex fusili et memoria sua potest, faciat in me, quod in te fecit, cui addidit aliquid obesitatis’ — ‘Meinen Wilibald habe ich zuerst in einem gegossenen Bildnisse empfangen, sowie den Ring und den Brief. Nun auch portraitirt vom Apelles — — Von Dürer möchte ich portraitirt sein; wer hegte einem solchen Künstler gegenber diesen Wunsch nicht? Allein wie soll er es beginnen? Er hatte mich zu Brüssel in Kohle zu zeichnen angefangen, mich jetzt aber wohl längst vergessen. Ist er im Stande aus dem Gedächtnisse und mit Hülfe der Medaille etwas herauszubringen, so möge er mir doch wie Dir ein wenig Fülle geben.’ Uebrigens, schlieſst Erasmus, habe er bereits einmal geschrieben und keine Antwort erhalten.*)

Pirckheimer antwortet auch jetzt nicht, und den 5. Februar langt ein dritter Brief aus Basel an. Zweimal, meldet Erasmus, habe er bereits geschrieben, den Ring, die Medaille und den Stich ‘von Dürer's überaus glücklicher Hand’ empfangen und mit beidem die Wände seines Zimmers geschmückt, um wohin er sich wende Wilibald vor Augen zu haben. Von seinem eignen Portrait kein Wort. Am Schlusse dagegen die herzlichsten Grüſse an Dürer.

Diese Grüſse wiederholt im April; in einem andern, undatirten Briefe desselben Jahres ‘amanter’; im August ‘Grüſse an Dürer den Fürsten der Apelläischen Kunst’. Hier am Schlusse des Briefes ‘Exspectamus Erasmum, illa felicissima Dureri manu pictum’. ‘Wir erwarten mein Portrait von Dürer's glücklicher Hand’. Neue Grüſse im September. Nun dauert es bis in den Sommer des nächsten

*) A. von Eye stellt (Leben Dürer's, p. 520, Anm. 158) die Meinung auf, es habe Pirckheimer wahrscheinlich zwei Exemplare der Medaille an Erasmus gesandt, von denen eines, ‘wie es damals geschah’ von Dürer bemalt gewesen sei. Erasmus jedoch gebraucht pingere und depingere, wie schon bemerkt worden ist, ohne irgend dabei an F a r b e n zu denken.

Jahres dafs von dem Portrait wieder die Rede ist: ein Brief vom 6. Juni 1526 schliefst mit den Worten 'pro Ptolomaeo tuo et Dureri libello jam gratias egi; nunc pictum Erasmum exspecto'. Das Buch mufs Dürer's 1525 erschienene, Pirckheimer zugeeignete Underweysung etc. gewesen sein, für Erasmus, welcher kein Deutsch verstand*) kaum eine Lektüre. Das 'nunc' in Erasmus Briefe, überhaupt das Kurze der Phrase klingt wie absichtlich, als solle ausgedrückt werden dafs man sich verwundere. Endlich dann, den 30. Juli, ist Erasmus in der Lage seinen Dank abzustatten. 'Alberto Durero, quam gratiam referre queam, cogito: dignus est aeterna memoria. Si minus respondet effigies, mirum non est: non enim sum is qui fui ante annos quinque. Jam fere biennium est, quod sub Februarium laborans calculo sic concussus sum vomitionibus, ut ex hoc tempore decreverit corpusculum, quod ante solet post morbum sarciri'. 'In welcher Weise ich mich Dürer erkenntlich bezeigen soll, weifs ich noch nicht. Er ist ewigen Ruhmes würdig. Wenn seine Auffassung nicht ganz zutrifft, so ist das kein Wunder. Ich bin der nicht mehr der ich vor fünf Jahren war. Vor zwei Jahren etwa, im Februar, wurde ich bei meinem Steinleiden von Erbrechen befallen dessen Erschütterungen meinen armen Cörper bleibend heruntergebracht haben. Sonst pflegt man nach einer Krankheit wieder stärker zu werden.'

Seit dieser Zeit nun hört Dürer auf in Erasmus' Briefen an Pirckheimer erwähnt zu werden. Keine Grüfse an den Apelles mehr. Keine Erwähnung auch jenes 'Dankes', der den Gewohnheiten der Zeit zufolge wohl ein klingender hätte sein müssen.

Pirckheimer war es diesmal jedoch der nicht los liefs. In einem Briefe vom 19. October 1527 schreibt Erasmus: 'Darüber, wie man Dürer's Namen verherrlichen könnte, hatte ich bereits selbst nachgedacht, doch ist es mir lieb, daran erinnert zu werden'. Leider habe er das Podagra gehabt etc. Pirckheimer hatte, sehen wir hieraus, eine öffentliche Anerkennung für Dürer verlangt.

Leider sollte diese zugleich ein Epitaphium werden. Im März 1528 kam Erasmus' Schrift De recte latini graecique sermonis pronuntiatione heraus, welche die folgende Stelle über Dürer enthält,

*) So behauptet Straufs gelegentlich einer deutsch geschriebenen Streitschrift gegen Hutten, von der er meint, ein anderer habe sie für Erasmus übersetzt.

lateinisch bei Hegner (p. 137) zu finden, dem ich überhaupt ihre Kenntnifs verdanke.

'Dürer's Namen kenne ich seit langer Zeit. Er nimmt unter den Künstlern den ersten Platz ein. Einige nennen ihn den Apelles unserer Tage: lebte Apelles heute, er würde als ehrlicher Mann Dürer die Palme überlassen haben. Apelles malte, mit wenigen Farben zwar, aber er malte. Dürer jedoch, obgleich auch im Uebrigen zu bewundern: was bringt er mit blofsen Linien, schwarz auf weifs, nicht zur Anschauung? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten, Zurückweichen. Dabei die richtigste Perspective und vollkommene Harmonie der einzelnen Theile. Ja, er weifs das gar nicht darstellbare: Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel auf die Wand zu zaubern. Leidenschaften, Charaktere, die Sprache selber beinahe stellt er dar, und dies in seinen Stichen so vollkommen, dafs es Ueberflufs und Schade wäre mit Farben noch darüberzugehn. Ist es nicht bewundrungswürdig ohne die buhlerischen Reize der Farben das zu vermögen was Apelles mit ihnen nicht zu Stande gebracht hat?' Wir sehn, Dürer's Ruhm beruhte auf seiner Kupferstecherei.

Hegner irrt jedoch, wenn er auf Erasmus' scheinbar eigenes Zeugnifs hin dieses Lob, der Zeit nach, als eine Grabrede bezeichnet. Schon im März war die Schrift in Pirckheimer's Händen. Es ergiebt sich dies aus dem in diesen Monat zu setzenden Briefe MVI (p. 1139), worin Erasmus Dürer's Lage betrauert, 'Dureri vicem vehementer doleo' und von jener Schrift voraussetzt dafs Pirckheimer sie bereits gelesen. In diesem Falle vielleicht das Letzte was Dürer auf seinem Krankenbette von literarischer Ehre mitgetheilt worden ist. Den 6. April 1528 starb er. 'Quid attinet Dureri mortem deplorare, schreibt Erasmus den 24., quum simus mortales omnes? Epitaphium illi paratum est in libello meo'. Dies nun so zu verstehen: Was in meinem Buche über Dürer gesagt ist, ist so zu einer Grabrede geworden.

Erasmus nennt Dürer noch einmal, in einem Briefe an Henricus Botteus vom 29. März 1528. Er erwähnt ein ohne sein Vorwissen angefertigtes Bildnifs. 'Wie sich der Bildhauer mein Portrait verschafft hat, wundert mich, wenn er nicht vielleicht das hatte welches Quintinus in Antwerpen gofs. Dürer portraitirte mich, aber ohne eine Spur von Aehnlichkeit.'

Wie wenig Dürer bei den ihm zu Gebote stehenden Hülfsmitteln hier im Stande war etwas befriedigendes zu liefern, braucht jetzt keiner Erklärung weiter. Gewifs nur auf Pirckheimer's Zureden stach er die Platte, die was die Arbeit anlangt nichts zu wünschen übrig läfst. Das Rundliche der Formen, das als besonderer Fehler herausgehoben zu werden pflegt, kam, wie wir gelesen, auf Erasmus' ausdrückliche Bestellung hinein. —

Vergleichen wir nun aber eins der Portraits des Erasmus von Holbein, die in Copien überall hingelangt sind, mit dem Dürer's. Enthält das letztere nicht bei aller Unähnlichkeit ein Element das Holbein seinen Arbeiten nie zu geben vermochte? Das Gefühl, das alle Werke Dürer's einflöfsen, überschleicht uns auch hier: dafs uns wohl wird und der Meister des Werkes uns freundlich anzureden scheint.

Bei Holbein empfinden wir das in dieser Weise niemals. Und doch, wie natürlich diese Kälte bei ihm! Holbein sieht sich die Menschen an wie Macchiavelli, sein Zeitgenosse in Italien. Holbein's Portrait Franz des Ersten ist wie ein Capitel das dieser geschrieben hat. Es existirt eine Darstellung Franz des Ersten von Raphael auf den Vaticanischen Fresken. So etwa wie einen Imperator erblicken wir ihn da; Raphael suchte soviel in des Königs Züge hineinzulegen in diesem Sinne als irgend hineinging. Eine gewisse einfache Gröfse ist über die häfslichen Verhältnisse, sie leise mildernd, herübergehaucht. So denkt man sich den Fürsten der nach der Schlacht von Pavia nach Hause schreibt: Tout perdu hors l'honneur. Wir haben ein Portrait desselben Königs von Tizian. Hier ein ganz anderer Versuch, die Häfslichkeit zu überwinden. Ein Vergleich mit Holbein's zeigt was Tizian geleistet um so deutlicher, als beide Portraits im Costüme wie in der Gesammthaltung einige so bedeutende Aehnlichkeiten haben als hätten beide Meister zu gleicher Zeit, Tizian von der Seite, Holbein von vorn den hohen Herrn zu malen gehabt. Gleich Raphael nimmt auch Tizian ihn scharf im Profil. Corrigirt die Linie unmerklich, läfst Nebensächliches fort, verleiht dem kleinen Auge eine Spur mehr Weite, der Nase weniger Gestrecktheit, und steckt den so zurechtgemachten Kopf auf einen pompös aufgebauschten Rumpf. So etwa denkt man sich den König zwischen Madame d'Estampes und Benvenuto Cellini, ihr zärtlich galant, ihm fürstlich herab-

lassend, dahin und dorthin zur Seite zulächelnd und beiden Recht gebend. Wie hätte Dürer diesen Herrn aufgefaſst? Mehr wie Raphael etwa, nur entweder chronikenhaft steifer oder durch eine gewisse bürgerlich einfache Gesundheit dasjenige ausgleichend und ersetzend was in diesem falschen Antlitze vielleicht gar nicht von ihm verstanden wurde. Wie endlich aber nimmt Holbein den König? Er sieht sich den Mann an, fühlt daſs ein Gemälde ihn geben müsse wie er sei, und schreibt ihn mit Haut und Haar so Steckbriefartig genau hin auf seine Tafel, daſs hier ohne Worte gesagt wird was Worte zu sagen vielleicht nicht einmal im Stande gewesen wären. So sahen den König die florentinischen Gesandten als er ihre Freiheit an Spanien verkauft hatte. Kein Maler, solange es eine Kunst giebt, hat Aehnliches an Charakteristik geleistet. Wir vindiciren der neuesten Zeit die Fähigkeit das Individuelle darzustellen. Holbein übertrifft bis heute Alles in dieser Richtung von uns gethane. Nebenbei bemerkt: Ich kann mir kein Studium der Geschichte jener Zeiten denken, das nicht diese Werke zu verwerthen weiſs. Sie sind eben so unentbehrlich dafür, als die der Griechen für ihre Geschichte; ja, sind wichtiger noch, weil sie mannichfaltiger und deshalb ausgiebiger sind.

Ein Unterschied waltet zwischen Holbein und Dürer wie zwischen einem Fischer der sein Lebelang den wenige Stunden im Umkreis haltenden See ausfischt, dessen geheimste Buchten er kennt, den er als Kind mit seinem Vater befuhr und den seine Kinder nach ihm befahren werden — und zwischen einem Wallfischfänger der zwischen den Erdtheilen umhertreibt und nie wieder zu Hause kommt. Holbein früh von Augsburg nach Basel versetzt, bleibt, von der Schweiz nach England, und zurück, immer auf dem Wege, endlich in London ganz hängen. Frei in der Welt, ganz seinem Gutdünken überlassen. Keine Vorbilder welche ihn zur Accomodation nöthigen, keine Pirckheimer deren Kritik von Einfluſs ist. Seinen Launen anheimgegeben inmitten einer Gesellschaft welche ohne Zweifel starke Effekte verlangte, geht er von einem zum andern Extrem über, und der ihm, mochte er hervorbringen was ihm behagte, gewiſslich stets zu Theil werdende Beifall überzeugt ihn bald, daſs man einem ungeleiteten Publikum Alles bieten dürfe. Daher das grauenhaft Daguerrotypische seiner Werke zuweilen: ein Experiment. Dann wieder eine himmlische Zartheit, die hervorbricht, die

von seiner Leidenschaft Kunde giebt, die Natur bis in ihre geheimsten Tiefen zu verfolgen. Der todte Christus ist ein ebenso wichtiges Denkmal für ihn als die Dresdner Madonna. Seine Façadendecorationen zeigen die Grofsartigkeit seines Geschmackes, der Todtentanz die Ironie mit der er das Leben ansah, die Illustrationen zu Erasmus' Lob der Narrheit die kühle Sicherheit mit der er jung schon die Welt auf das hin anzusehn wuste was sie an vergänglicher Narrheit beherbergt. Nichts geheimnisvolles hat das menschliche Leben für ihn, nichts märchenhaftes. Keine Symbole christlicher Frömmigkeit will er zur Darstellung bringen. Kein Dichter ist er, sondern ein Geschichtsschreiber.

Inwiefern aber ist es möglich, hieraus und aus dem was sonst noch überliefert worden ist, Schlüsse zu ziehen auf Holbein's Individualität: seine Neigungen, seine Lebensart, seine Charactereigenschaften, die Ursachen endlich aus denen er bei bestimmten Gelegenheiten in bestimmter Weise handelte? Ich kann meine Bemerkungen über ihn nicht abschliefsen ohne über diesen Punkt noch etwas gesagt zu haben.

Eins seiner wunderbarsten Werke ist das seine Frau mit zwei Kindern darstellende Gemälde. Die Köpfe auf Papier gemalt und auf die Holztafel aufgeklebt. Die Malerei in den Tönen so meisterhaft, dafs ihr in ihrer Art kaum etwas Frappanteres an die Seite gestellt werden könnte. Erschiene das Werk heute auf einer Ausstellung, so würde man es vielleicht für das Werk eines modernen Meisters ausgeben können. Es hat etwas Zeitloses. Es ist die Natur selbst gleichsam die wir vor uns haben.

Von dieser Frau wissen wir heute dafs sie eine Wittwe war als Holbein sie heirathete. Aeltere Biographen theilen uns mit sie sei zänkisch gewesen. Das Gemälde selbst läfst sie nicht als liebreizend erscheinen.

Aus diesen Daten hat sich nun ein einfacher aber drastischer Roman gebildet. Viardot (Musèes de France, p. 109) redet von den tracasseries d'une femme acariâtre als lägen die sichersten Nachrichten vor. Die neuesten Biographen schildern diese Verhältnisse höchst beweglich. Selbst Hegner, ein Mann von Lebenserfahrung, kann sich nicht enthalten, so kühl er allerdings erzählt, dennoch die Dinge zu berichten wenigstens wie er sie vorfand, ohne jedoch Consequenzen daraus zu ziehn; er behandelt das Ganze als Neben-

sache und hebt, im Vergleiche zu Dürer, Holbein's wahrscheinlich anders geartetes Naturel hervor.

Mehr auch, glaube ich, dürfen wir nicht thun, denn wer sagt uns, ob nicht die ihrem Datum nach sehr unzuverlässigen und späten Nachrichten über Holbein's Frau nur Phantasien sind, welche, im Anblick ihres Portraits einmal gefafst, sich zur Tradition erhoben? Und dasselbe kann mit Holbein's prätendirter Liederlichkeit der Fall gewesen sein, die man aus dem bekannten Witze des Erasmus allein vielleicht abgeleitet hat. Nur das aber darf man unter allen Umständen nicht: etwa das letztere bestreiten, das erstere beibehalten. Mit demselben Rechte dürften wir statt dieser Traditionen ganz neue Phantasien aufstellen, um sie mit der Zeit zu ähnlicher Festigkeit gerinnen zu lassen. Warum z. B. hätte Holbein nicht eine gutmüthige ältere Frau bethören können ihn zu heirathen, ihr Geld verspielt und vertrunken, so dafs die rothgeweinten Augen des Gemäldes von den gerechtesten Thränen beschwert erschienen, und schliefslich, um sein Weglaufen nach England zu beschönigen, ausgesprengt die Frau sei zänkisch und unerträglich? Warum sollte das und anderes nicht möglich sein? Ich erinnere nur an Filippo Lippi's Leben und an seine Gemälde. Ich habe nichts dagegen, dafs man die üble Nachrede Patin's in Betreff Holbein's leugne, lasse man dann die Frau zugleich aber entschuldigt sein, und gestehe man einfach ein, dafs von Holbein's individueller Existenz nichts bekannt sei.

Diese Unwissenheit aber macht uns nicht um das geringste ärmer. Wir bedürfen solcher Nachrichten gar nicht, um Holbein uns trotzdem als lebendigen Menschen vorzustellen und seine Laufbahn zu verstehn. Die heutige Sucht auf individuelle Züge, privaten Klatsch, sogenannte charakteristische Einblicke, hat eine Spiegelfechterei mit dergleichen auf den Markt gebracht, die uns für den eigentlichen grofsen Zug eines Menschenlebens oft fast blind macht. Immer will man überraschende Fufspfade wandern, mit Perspectiven die kein andrer Weg als eben nur dieser gestattet, während die direkte grofse Strafse vernachlässigt bleibt. Das Publikum will wie bei einem Bienenstocke plötzlich vor eine Glasplatte gestellt sein, durch die man das Volk im unbefangensten Privatverkehre handtieren und arbeiten sieht. Dergleichen ist hübsch wenn es sich nebenbei zuweilen ergiebt, es kann jedoch niemals Zweck einer Darstellung sein.

Wir wollen wissen wie ein Mann an der Stelle steht die er seinem Werthe nach in der Entwicklungsarbeit der Menschheit einnimmt.

Wie oben gesagt und gezeigt ward: fast keine Jahreszahl ist sicher bei Holbein, von seinen Verhältnissen liegt ebenso wenig klar vor uns und doch erscheint der Mensch rund und anschaulich. Bei Dürer, der manche Eigenheit in seinen Werken zeigt, ist die Kenntnifs der Verhältnisse unter denen er aufkam höchst wichtig, sein Privatleben ist ein Theil seiner künstlerischen Existenz: bei Holbein, dessen Arbeiten frei sind von allem provinciellen Beigeschmacke, würde uns das genaueste Häuslichkeitsdetail wahrscheinlich nicht viel mehr zu liefern im Stande sein als wir bereits wissen. Wir, die wir heute, Anno 1866, in der Mitte eines Kreises von Männern leben, deren Thätigkeit wir zum Theil mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen weil die Geschichte des Vaterlandes von ihr abhängt: was wissen wir von ihnen denn? Alle diese Herrn, von dem an der Spitze an, die ganze Liste derer durch, deren geistige Arbeit für uns so wichtig ist: von wem darunter ist uns denn bekannt, wenn nicht zufällig nebenbei, wann und wo er geboren ist, wo er studirte und ob er verheirathet sei, ob seine Frau ihn ärgere, ob er etwa trinke, ob er liebenswürdig oder unliebenswürdig, ob er gesund oder kränklich sei? Bei einigen hat sich dies oder das aus dem Bereiche des Privatlebens in die Oeffentlichkeit geschlichen: uns aber kommt darauf an, wie sie an ihren Stellen stehn, reden und wirken. Was man sich über die Männer nebenbei etwa auf der Strafse erzählt, wird auf der Strafse auch wieder vergessen.

Holbein hat in seiner Thätigkeit sehr wenig das zu einer Investigation des privaten Lebens anreizte. Er arbeitet wie ein Spiegel beinahe, der, als incarnirte Selbstlosigkeit, festhält was sich ihm darbietet. Gerade das ist ein Merkmal seiner Existenz. Und das wieder hat Hegner gefühlt, sich solchen Mittheilungen gegenüber parteilos gehalten und jedem überlassen das seinige zu denken, während wenn es sich um Dürer, Göthe, Michelangelo etwa handelte, eine solche Parteilosigkeit nicht möglich wäre. Bei Raphael schon weniger. Noch weniger bei Schiller, Corneille, Shakspeare oder Macchiavelli, bei denen wir wie bei Holbein fühlen dafs nur die Werke und das Zeitalter mit seinen ihm innewohnenden Ideen in Betracht komme. Was für Holbein noch zu thun bleibt, ist zumeist die Aufstellung

einer Chronologie dessen was er zwischen 1520 und 30 geschaffen hat, damit wir hier ein Gefühl seiner künstlerischen Entwicklung empfangen, deren mangelhafte Kenntniſs jedem der sich mit ihm beschäftigt empfindlich sein muſs. Seine Sachen aus diesem Decennium stehn ein wenig da wie die seltnen Pflanzen eines Gewächshauses. Man sieht sie mit Erstaunen leben und sich ausbreiten, und es fehlt die Kenntniſs in welcher Landschaft sie in ihrer Heimath gewachsen sind. Hier würden einige Funde von Details äuſserst willkommen sein. Nicht aber, um es zu wiederholen, des Mannes wegen in seinem Privatleben, sondern um der Bilder willen ihrer Entstehung nach. Etwa wie es uns bei Reden Cicero's um die Kenntniſs politischer und juristischer Dinge zu thun ist auf denen ihr Inhalt beruht. Viel Gleichzeitiges kann hier noch mit Holbein's Schaffen in Verbindung gebracht werden. Nichts aber ist so schwierig als gerade dieser Theil der Arbeit, da hier nur bei ganz umfassender Kenntniſs Irrthümer vermieden werden.

Man kann bei etwanigen Vergleichen mit den Zeitgenossen nicht vorsichtig genug zu Werke gehn. Holbein hat Christus am Oelberge dargestellt. Der aus den Wolken kommende Engel bringt ihm ein Kreutz statt des Pokals. Diesen Zug finde ich von den neuesten Biographen als etwas Tiefes, Bedeutungsvolles hervorgehoben, das neu und eigenthümlich für Holbein sei und besonderer Erklärung bedürfe. Holbein's ganze Stellung aber wird verschoben sobald wir derartiges in ihm nachzuweisen versuchen. Auch ist die Bemerkung falsch. Wem gegenüber konnte er in diesem Falle neu sein? Nur Dürer. Ein Blick in dessen kleine Passion aber zeigt, daſs hier bereits das Kreutz angebracht worden war.

In andern Dingen dagegen ist Holbein neu. Bekannt ist jener Stich nach einem angeblichen Bilde seiner Hand: Christus, wie er bei Nacht gefangen fortgeschleppt und durch einen seichten Bach geschleift wird, durch den sie ihn bei Fackelschein durchzuwaten zwingen, während die Peiniger selbst über die Brücke gehn. Etwas schaurig Grausames liegt in diesem Anblick. Nachzuweisen wäre, warum das von Holbein sein könne, und in Zusammenhang zu bringen mit seiner ganzen Richtung. Es genügt nicht, zu sagen, Holbein sei modern, er fasse die Begebenheiten des Neuen Testamentes objektiv-historisch auf; er thut das, es muſs gezeigt werden aber, wie und warum er es thut.

Von Dürer fand ich dieser Tage in Pirckheimer's Werken etwas, das mir bis dahin ganz entgangen war.

'Erinnerst Du Dich, schreibt Pirckheimer im März 1522 an Ulrich Varnbühler, wie Dürer neulich uns von seinen Träumen erzählte? Wir standen am Fenster bei mir und sahen den kriegerischen Aufzug unten an: alles erfüllt von Trompeten, Waffengeklirr und von Geschrei. Er aber erzählte uns dabei, wie er in Träumen zuweilen so liebliches erlebe, dafs wenn ihm dergleichen je in Wirklichkeit geschähe, er der glückseligste Mensch sein würde.'

Ich erinnere mich keiner anderen Stelle, die Dürer mir so lebhaft vor die Phantasie gerückt hätte.

Dürer war ein Träumer, Holbein ein Denker. Dürer wiederholte, wo er Christus darstellt, alte Erinnerungen in denen er aufgewachsen war. Holbein dagegen hat hier die Absicht, Neues hervorzubringen. Zu untersuchen bleibt: wie weit ihm das gelungen sei, welcher Elemente er sich bediente.

Vielleicht dafs ich an einem andern Orte darauf zurückkommen darf.

MARGARETA COLLEONI. PAULA GONZAGA.

Wir besitzen in der hiesigen Königlichen Sammlung ein Portrait der Margareta Colleoni, ersten Gemahlin des grofsen Trivulzio, welches in manchem so auffallend an Lionardo erinnert, dafs die Bezeichnung des Catalogs: 'entstanden unter Mitwirkung Lionardo da Vinci's' ganz gerechtfertigt erscheint. Die Haltung der Arme und Hände entspricht nämlich beinahe der der Mona Lisa.

Margareta Colleoni starb bekanntlich aber schon 1483, und in diesem Jahre frühstens soll, der älteren Rechnung zufolge, Lionardo nach Mailand gekommen sein. Hat er die Dame dort dicht vor ihrem Tode gemalt? Wie aber wenn er, wie sich auch behaupten liefse, später als 1483 dahinkam? Und ferner, entspricht das Gemälde nicht seiner ganzen Behandlung nach der von Lionardo's Einflufs noch unabhängigen, auf Einwirkungen Mantegna's

beruhenden älteren mailändischen Schule? Man betrachte den Cardinal von der Hand des Bernardino dei Conti, der die hiesige Sammlung ziert. Eine sehr ähnliche Auffassung. Nicht unnatürlich deshalb, das Portrait der Margareta Colleoni ohne Lionardo's Mitwirkung entstehen zu lassen und was die Mona Lisa an Aehnlichkeit mit ihm enthält, eher einer Einwirkung der alten mailändischen Schule auf Lionardo zuzuschreiben.

Die Weimaraner Sammlung besitzt ein dem Giorgione zugeschriebenes, ungemein stark retouchirtes Frauenportrait, in der Auffassung durchaus dem der Margareta Colleoni entsprechend und Paula Gonzaga gezeichnet. Die Lage der Arme ist die gleiche, nur die der Hände und Finger eine andere. Ein ähnlicher fein gefältelter durchsichtiger Schleier über Haupt und Stirn. Ueber die abgewandte Schulter ist ein kleines Fell von edlem Pelzwerk gelegt, ein Stück das die mailänder Damen der Zeit in der Art wie die unsern ihr Taschentuch getragen haben müssen. Wenigstens trägt es die Isabella Sforza so, wie sie auf ihrem Grabdenkmal langhingestreckt zu sehen ist.

Wer nun ist diese Paula Gonzaga?

Litta bildet eine Medaille ab welche ganz genau dasselbe Profil mit der gleichen Kopfbedeckung zeigt und die Umschrift PAVLA GONZAGA COMIT. trägt. Er bringt diese Paula mit jener als Muster edler Weiblichkeit berühmten, 1449 aber schon verstorbenen Paula Gonzaga zusammen, der Gemahlin des Marchese Gianfrancesco. Allein weder Medaille noch Gemälde sind so früh entstanden, und zudem gesteht Litta selbst ein (Tav. XXI. Gonzaga) mit dem Titel Comitissa nichts anfangen zu können, da jener Gonzaga wohl Marchese, aber niemals Graf gewesen sei.

Es wundert mich, dafs Litta nicht auffiel, dafs man einer Dame die eine geborene Malatesta war, auch in der Ehe schwerlich den Namen ihres Gemahls allein gegeben haben würde. Auf dem Gemälde der Margareta Colleoni ist Colleoni der Name ihrer väterlichen Familie. Lucrezia Borgia behält auch als Gemahlin eines Este den Namen Borgia bei. Und so liefsen sich viel Beispiele beibringen. Jene Paula mufs eine geborene Gonzaga sein. Und als solche finden wir sie auch. Als Tochter des Rodolfo Gonzaga, Herrn von Castiglione, der bei Fornuovo fiel, ward sie die Gemahlin des Giannicolo Trivulzi, Sohnes jener Margareta Colleoni

und des grofsen Trivulzio, Wittwe seit 1503, und Mutter des Gianfrancesco Trivulzio. Giannicolo aber war Conte di Musocco, daher der Titel Comitissa.

Zu welcher Zeit Medaille und Gemälde entstanden, wird hieraus zwar nur annähernd sich ergeben. Merkwürdig aber ist, wie gewisse Typen in Mailand sich hielten. Denn Schwiegermutter und Schwiegertochter gleichen einander in der Darstellung so sehr, dafs man auf den ersten flüchtigen Blick versucht sein könnte, das eine Gemälde für die etwas veränderte Replik des andern zu halten.*)

Es war mein Wunsch eine Photographie des Weimaraner Portraits dieser Notiz beizugeben, allein alle Versuche eine solche herzustellen, scheiterten an der üblen Beschaffenheit des Gemäldes.

In Betreff der Berufung Lionardo's nach Mailand hatte ich im Anschlufs an die Vermuthung des Marchese Campori in diesen Heften früher ausgesprochen, vielleicht liege hier eine Empfehlung Verrocchio's zu Grunde, der selbst zusehr beschäftigt, seinen Schüler gesandt habe.

Solche Hypothesen, ich komme darauf zurück, haben das Gute oft, dafs in der angedeuteten Richtung gesucht und allerlei gefunden wird. Ich bringe damit etwas in Verbindung, das mir im Leben der Brüder Pollajuolo neu aufgefallen ist.

Vasari erzählt (V, 100) er habe eine Skizze des Antonio Pollajuolo in seinem Album, welche ein Projekt für eine Reiterstatue des Francesco Sforza, beabsichtigt von Ludovico Sforza, in zwei Ansichten darstelle. Aus welchen Gründen die Ausführung unterblieben sei, habe er niemals ermitteln können.

Nun ward angenommen bisher, Lionardo sei 1483 nach Mailand gegangen. Ich hatte auszuführen gesucht, man dürfe die Zeit

*) Das Berliner Gemälde ist von Ludwig Tieck als Titelkupfer seines Almanaches 'Novellenkranz' 1831 in Aquatinta publicirt, und in der Erklärung gesagt, es werde dem Lionardo da Vinci zugeschrieben und finde sich 'bekanntlich in mehreren Gallerien, welche sämmtlich die Meisterschaft des grofsen Künstlers für ihr Eigenthum in Anspruch nehmen'. Welche Gallerien sind dies wohl? Mir selbst mufs es entgangen sein, da ich mich dieser Gemälde nirgends erinnere.

zwei Jahre später setzen. 1484 aber, nach Pabst Sixtus' Tode werden die Brüder Pollajuoli von Innozenz nach Rom berufen, wo sich ihnen ein ausgedehnter Wirkungskreis eröffnete. Es liegt nahe, auf die Vermuthung zu kommen, diese Berufung von Seiten des Pabstes habe die Unterhandlungen mit Sforza sich zerschlagen lassen, und dessen Wahl sei nun auf Lionardo gefallen. Das Auffallende ist nämlich, wie ich früher nicht genug hervorgehoben habe: dafs Lionardo gleich vom ersten Eintritte in Mailand an mit dem Modell der Reiterstatue beschäftigt gewesen sein mufs.

Freilich aber kann er schon früher nach Mailand gelangt und 1485 erst, nachdem Pollajuolo und Verrocchio nicht zu haben waren, mit dieser Arbeit betraut worden sein. 1482 mindestens nämlich mufs Verrocchio in Venedig bereits das Modell des Pferdes für die Statue Colleoni's gearbeitet haben, und wir wissen nichts von Lionardo's Arbeiten, nachdem er Verrocchio's Atelier verlassen. Dieser ganze Zeitraum ist für Lionardo's Thätigkeit so dunkel dafs wir überhaupt nur auf Conjekturen angewiesen sind.

J. BURCKHARDT'S RENAISSANCE IN ITALIEN.

Franz Kugler's Geschichte der Baukunst war durch den Tod des Verfassers unterbrochen worden. Die Professoren J. Burckhardt und W. Lübke haben die Fortsetzung des Werkes übernommen, und das erste Heft des vierten Bandes, die Renaissance in Italien von J. Burckhardt enthaltend, liegt vor.

Es ist eine Freude, eine solche Arbeit zu lesen, die völliges Beherrschen der Quellen bekundet. Die aus der Sache sich ergebende Anordnung wird jeder als die angemessenste betrachten Die Sprache ist einfach und phrasenlos. Vielleicht dafs die Gedanken und Notizen nicht ganz so hart nebeneinander gereiht sein sollten. Für mich freilich ein besonderer Reiz, für das weitere Publikum aber zuweilen wohl ein wenig mühevoll. Doch darf der Verfasser voraussetzen dafs sein Buch als Ergänzung gleichsam seiner 'Cultur der Renaissance' betrachtet und gelesen werde, in deren Geiste es geschrieben ist.

Ich mufs mich auf diese Bemerkungen beschränken, da zu eingehenderer Recension die Zeit fehlt. Gerade dies Buch würde sich vortrefflich zu einer ausgedehnteren Besprechung eignen. Es reizt zu Gedanken, umsomehr als der Verfasser, wie bei der Cultur der Renaissance, die seinigen oft nur anzudeuten liebt, oft deren Auffindung dem Leser sogar etwas zu sehr überläfst. Ein Capitel das historisch-recapitulirenden Inhaltes den Hintergrund der ganzen Darstellung liefert, scheint den Abschlufs bilden zu sollen: die erste Lieferung, wie sie ausgegeben ist, bricht mitten in den Materien ab.

Wollte Professor Burckhardt doch in ähnlicher Weise, und womöglich in ausgeführterer Darstellung, die Malerei und Sculptur dieser für die moderne Kunstgeschichte wichtigsten Epoche behandeln.

DIE RAPHAEL'S UND LIONARDO'S DER PETERSBURGER SAMMLUNGEN.

Man hat angefangen, die Gemälde der Petersburger Kaiserlichen Sammlungen in Photographien zu publiciren. Fünf Hefte sind, den Angaben auf der Rückseite eines der vorliegenden zufolge, bereits erschienen, mir zu Gesichte gekommen nur zwei: drei Werke Lionardo's und viere Raphael's enthaltend. Der Preis von 1 Thlr. und 1 Thlr. 10 Sgr. ist ein sehr mäfsiger. Die Einrichtung des Ganzen in jeder Weise zu billigen. Doch mufs erwähnt werden dafs ich Exemplare von sehr verschiedener Güte gesehn habe, dafs mithin beim Ankauf eine sorgfältige Wahl zu empfehlen ist. Der den Blättern beigegebene französische Text, aus der Feder des Herrn Baron von Koehne, enthält, in Anlehnung an die vorhandene Litteratur, das dem gröfseren Publicum wissenswürdigste.

Lionardo's Heft beginnt mit der erst vor wenigen Jahren aus Mailand entführten Madonna des Hauses Litta. Das Gemälde hat sich auf der Reise nach Rufsland hier einige Tage aufgehalten, und durfte bewundert werden. Wenn Lord Elgin Parthenonbasreliefs nach London brachte, so war das eine Rettung, mag nun dagegen gesagt werden was da will, und der Einflufs dieser Werke vom

Britischen Museum aus ist ein fühlbarer, glücklicher gewesen. Wie traurig dagegen, wenn ein solches Kleinod nachträglich als Handelsartikel einer Heimath entrissen wird, für die der Besitz ein Glanz und der Verlust eine Schmach war! In Mailand blühte Lionardo auf; dieses Werk, durch Jahrhunderte Italien erhalten, das erste Denkmal seiner Thätigkeit dort. Es liegt etwas jämmerliches in diesem Handel. Rufsland war nicht zu verdenken dafs es zugriff, ein Italiener aber sollte lieber gehungert als das hergegeben haben.

Die Photographie scheint, wie die übrigen sämmtlich, nach einer vorhergehenden Aufnahme in gröfserem Formate, in das hineingearbeitet worden ist, angefertigt zu sein. Ein Verfahren gegen das im allgemeinen nichts einzuwenden ist. Vielleicht aber wäre es möglich, in solchen Fällen eine doppelte Ausgabe zu machen: einmal mit überarbeiteten, das anderemal mit ganz unberührten Negativen. Ueber den Ton des Gemäldes sagt Baron von Koehnen: les chairs sont un peu pâles. Es hätte vielleicht als Nebenbemerkung hierzu gesagt werden können, dafs der etwas aschig-silberne Ton des Werkes eine Eigenthümlichkeit der Behandlung sei und noch aus der Schule Verrocchio's stamme.

Das zweite Blatt eine heilige Familie mit der heil. Catharina. Waagen setzt das Gemälde in's Jahr 1490 etwa. Die Composition des Ganzen, sowie die Stellung der Figuren hat etwas Steifes, Geziertes, das diese Arbeit zu keiner besonders angenehmen macht. Bei solchen Werken ist allemal die Hauptfrage: ob Lionardo sie selbst ausgeführt habe oder nur der Carton von ihm herrühre. Dazu müfste man freilich vor dem Bilde gestanden haben. Ich war noch nicht in Petersburg.

Das dritte Blatt ist für mich das interessanteste: der prachtvolle Oberkörper einer nackten Frau, in ihrer Stellung beinahe ganz der Mona Lisa entsprechend, während kleine Abweichungen, die der Fingerstellung z. B., den Beweis zu liefern scheinen, dafs hier nicht etwa eine Copie, sondern ein diesem Portrait vorhergehende Studie vorliege. Viele Umstände sprechen dafür dafs es der Körper der schönen Florentinerin selbst sei, den wir hier vor uns haben, wenn auch der vielleicht absichtlich allgemein und ihr unähnlich gehaltene Kopf nicht dazu stimmt. Dieser schöne, zartbewegt erscheinende, selbst auf der Photographie fast zitternd lebensvolle Leib mochte sich wohl den Blicken eines Meisters wie Lionardo zu

einer Zeit zur Schau dargeboten haben, wo es ganze Städte für eine einziehenden Fürsten angenehme Dekoration hielten, was ihre Mauern an schönen Frauen umschlossen, nackt, in prächtigem Aufzuge, im Sonnenlichte der Strafsen dem hohen Herrn und allem Volke zu zeigen. Nacktheit war damals nur eine von vielen andern Formen seine Schönheit leuchten zu lassen.

Nun wäre demzufolge gegen Waagen's Annahme, das Gemälde sei während Lionardo's zweitem Florentiner Aufenthalte (1499—1506) entstanden, nichts einzuwenden. Ein wunderlicher Zusammenhang läfst das aber doch wieder fraglich erscheinen.

Es war vorhin von dem Portrait der Margareta Colleoni die Rede. Stimmt nun die Haltung der Arme und Hände des Petersburger Bildes ziemlich mit der der Mona Lisa, so stimmt sie dagegen absolut mit jenem der Colleoni. Und zwar wird diese Gleichheit beinahe erhöht durch das über den rechten Arm, hier genau wie dort, gelegte Stück Faltenwurf. Eine Durchzeichnung würde möglich machen, zu constatiren ob die Linien einander decken. Die Kopfstellung ist eine andere, allein sie kommt nicht in Betracht da bei beiden Arbeiten die Köpfe etwas Steifes, Aufgesetztes haben.

Nun aber mufs die Colleoni 1483 spätestens entstanden sein. Etwa 20 Jahre später malte Lionardo die Mona Lisa. Sollte er zu dieser Arbeit, was den Körper anlangt, einen alten Carton benutzt haben und zwar tale quale, so dafs der Kopf der Mona Lisa sowohl, als der jener nackten Petersburger Frau, einem fremden Körper aufgesetzt worden wäre? Kaum denkbar. Müfste dann überhaupt aber das Petersburger Werk nicht vor 1483 zu setzen sein?

Ich weifs hier keinen rechten Rath. Vielleicht liefse sich das Verhältnifs (in Widerspruch freilich nun zu den Resultaten, zu denen ich oben in Betreff der Colleoni gelangt zu sein glaubte) folgendermafsen erklären.

Das in Mailand befindliche Grabdenkmal der Colleoni, eine halbaufgerichtet ruhend hingestreckte Statue, zeigt genau die Kleidung des Gemäldes (Abbildung bei Litta); den Schleier, besonders den schleifenartigen Knoten vor der Taille. Sollte das Portrait erst lange nach dem Tode der Frau entstanden, und für den Körper dabei ein Carton Lionardo's, für die Züge und Gewandung das Grabdenkmal benutzt worden sein? Es erklärte sich die Härte und

Leblosigkeit der Umrisse und die Kälte der Färbung auf diese Weise. Das Gemälde könnte dann aber erst nach Lionardo's Rückkehr, um 1512 also etwa, in Mailand entstanden sein. Doch hat es allerlei an sich, was dem entschieden widerspricht. Vielleicht daſs ein Zufall die Lösung dieser Frage an die Hand giebt. Sehr wichtig wäre die Publicirung des Cartons für das Petersburger Gemälde, der in Besitz des Herzogs von Aumale in England befindlich, mir unbekannt geblieben ist. —

Raphael's Heft bringt vier Blätter. Zuerst die bekannte Madonna des Herzogs Alba. Ferner die heilige Familie mit Joseph ohne Bart. Hier scheint viel moderne Nachhülfe miteingeflossen zu sein. Dann den Ritter Georg mit dem Drachen, eins der Gemälde aus Raphael's frühen Zeiten. Baron von Koehne wiederholt zwar in seiner Erklärung was Passavant über dieses kleine Werk mit voller Bestimmtheit versichert: daſs es 1506 entstanden sei, doch dürfte die neuere Kritik dem schwerlich beistimmen. Es scheint spätestens zwei Jahre früher gemalt zu sein. Als viertes Blatt das Portrait eines unbekannten alten Mannes, für 16000 Gulden 1850 angekauft, und Waagen zufolge 1506 gemalt. Viardot läugnet Raphael's Urheberschaft. Die Photographie gewährt die Möglichkeit eignen Urtheils nicht. Wie das Portrait sich präsentirt, spricht nichts daraus was vorzugsweise auf Raphael deutete. —

Das Petersburger Unternehmen läſst von neuem die Frage aufsteigen, ob man in Berlin nicht mit Aehnlichem den Anfang machen werde.

SOPRA DUE CASE POSSEDUTE DA RAFFAELE DA URBINO.

A FRANCESCO KUEHLEN

cavaliere dell' ordine prussiano la Croce di ferro.

Non vi risovviene egli che Raffaello, scrivendo al suo carissimo zio Simone di Battista di Ciarla nel luglio del 1514 *), gli diceva

*) Nota Passavant nella vita di Raffaele che l'originale di questa lettera trovavasi al dire di Richardson (Traité de la peinture, vol. III, pag. 462) presso l cardinale Albani. Carlo Maratta ne aveva copia; ed altra ne scoprì il Pungileoni

con modesta compiacenza '. . . fin in questo dì mi trovo havere 'roba in Roma per tremila ducati d'oro?' Roba al sole o stabili voleva senza meno intendere; i quali erano a mio credere una vigna che fin d'allora trovo possedeva sulle ruine delle terme di Tito (di cui altra volta vi terrò discorso) e la casa in Borgo, o palazzo (come lo chiama Vasari), che 'per lasciare memoria di sè 'fece murare in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre di 'getto'.

Ove proprio si stesse per molti si cercò indarno. A niun patto però può esserne reliquia quell'angolo bugnato che sta di costa alla casa del medico Jacopo da Brescia; come spero farvi toccare quandochessia con mano, non ostante le molte contrarie assertive del Pontani. Trascorso poco più che un anno da questa lettera, Raffaello comperò da mastro Perino de' Gennari da Caravaggio, architetto della semplice arte del quattrocento, altra casa per dugento ducati di oro di camera, che tornano ai quattrocento scudi o poco meno di nostra moneta. Non libera però; ma vincolata dal diritto di ricompera in favore degli antecedenti suoi padroni, Antonino e Valerio Porcari; e inoltre gravata del canone annuo di cinque carlini. Per la qual cosa il valore vero e reale, come si dice pe' tribunali, di questo fondo se libero dai suddetti vincoli, secondo le consuetudini statutarie della nostra città, deve ritenersi di un trecento ducati: valore non dispregevole per que' tempi. Era essa per la via Sistina, avente a due lati case dei medesimi Porcari ed al terzo una casa del venditore. Alla scritta del notaio, che qui a piedi porrò diligentemente cavata dal suo originale fra i protocolli de'notai dell'Auditore *), fu presente in vece ed a nome di Raffaello, forse

nella cronaca urbinate di Lucantonio Giunta. L'originale non si è ritrovato fra i manoscritti della biblioteca romana degli Albani, allorchè furono venduti alcuni anni or sono. Per colmo di disgrazia questi manoscritti poscia perirono in mare Potrebbe però darsi che la lettera autografa di Raffaello o fosse rimasta in quella parte della biblioteca Albani che non si mosse da Urbino; ovvero stesse in qualcuno dei tanti volumi che nel passato secolo vennero sottratti alla biblioteca romana degli Albani e venduti alla università di Monpellieri. È un nostro desiderio questo, e nulla più.

*) Unica Pars — Instr. 1515 — Nicolaus Perottus Ch. 348.

Nouember 1515. — Venditio domus pro domino Raphaele de Vrbino pictore, per dominum Perinum de Jenariis de Carauagio facta cum pacto de retro uendendo.

Magister Perinus de Jenariis de Carauagio architector sponte pro se et suis

a que' dì chiamato in Firenze da papa Leone, Baverio Carocci da Parma dipintore e per certo uno della sua scuola; avvegnachè l'avergli affidate Raffaello le sue veci in cambio del Penni, adoperato a siffatte faccende di preferenza ad ogni altro, ne palesi la grande intimità. Questo Baverio comperò altresì nello stesso mese la casa che Giambattista degli Abbati maestro ostiario di Leon X e similmente parmegiano aveva in Borgo per trecento ducati di carlini. Ciò mi viene a dire che se il Carocci fece sì meschina

---

heredibus et successoribus vendidit domino Raphaeli de Vrbino pictori licet absenti, et domino Bauerio Charocii de Parma pictori ibidem presenti et pro dicto Raphaele stipulanti. quandam ipsius magistri Perrini domum positam in burgo Sancti Petri de Vrbe in via Sixtina cui ab uno latere est via publica; a duobus lateribus bona dominorum Antonii et Valerii de Porcariis; ab alio bona ipsius venditoris et alii veriores confines: cum annua responsione carlenorum quinque veterum dominis Antonino et Valerio prefatis de Porcariis, a quibus dictus Perrinus dictam domum alias emit pro infrascripto precio cum pacto redemendi; in omnibus autem aliis liberam exemptam ab omni onere census pedagii et gabelle una cum omnibus suis exitibus, introitibus, scalis, cantinis, salis et cameris, et omne et toto eo quod intra se et extra continet: ad habendum, tenendum etc. Et ex nunc ex causa venditionis hujusmodi cessit omnia iura que habet in domo predicta, et posuit dictum Raphaelem, licet absentem, in locum et ius suum vniuersum, et constituit eum procuratorem vt in re sua propria. Et constituit se tenere dictam domum nomine dicti Raphaelis donec idem Raphael per se, vel quicumque alius per eum, possessionem acceperit pacificam. Hanc autem venditionem prefatus Perrinus fecit dicto Raphaeli pro ducatis ducentis auri de camera; quod pretium prefatus venditor ad se traxit et de eisdem se bene contentum vocauit. Et si plus dicta domus valeret, etiam si dimidium iusti pretii excederet, totum illud plus eidem domino Raphaeli donauit, eique dimisit. Pro quibus obseruandis idem Perrinus se obligauit sub penis Camere apostolice cum iuramento.

Actum Rome in domo mei notarii, presentibus ibidem Marco Antonio de Raimondis de Bononia et Iohane Francisco Laurentii florentino et Camere apostolice mensuratore testibus.

Dicta die VIII[a] nouembris 1515.

Nobiles viri domini Anthoninus et Valerius prefati, et quilibet eorum in solidum, certificati aduisati et ad plenum informati de supradicta venditione, et omnibus et singulis in ea contentis et specificatis, eidem in omnibus et per omnia consenserunt, et suos consensus pariter et assensus dederunt et prestiterunt. Saluo tamen, et reseruato eisdem et cuilibet eorum pacto de dictam domum, totiens quotiens eis placuerit et visum fuerit, reemendo. Et promiserunt non contrauenire per se uel alium seu alios sub pena damnorum.

Actum Rome in ecclesia sancti Augustini, presentibus dicto domino Marcantonio de Ramondis de Bononia, et Johanne Baptista de Abbatibus de Parma testibus.

Nicolaus Noiroti clericus bisuntine diocesis magistri. Francisci Vigorosi Curie causarum Camere apostolice substitutus de premissis rogatus scripsit.

riuscita nell'arte da non esser degno che il suo nome e le sue opere passassero alla posterità, pure era meglio fornito a valsente che non alcun altro de'suoi condiscepoli. Testimonii al contratto della casa di Raffaello furono Marcantonio bolognese, il padre della incisione italiana, e Gianfrancesco di Lorenzo fiorentino, maestro di abbaco, che allorquando Raffaello assunse la carica di architetto della fabbrica di san Pietro, ebbe il breve di misuratore della medesima con cinque ducati il mese di provvisione.

Avete a sapere che per due sole vie giungevasi al Vaticano prima di Sisto IV. L'una, chiamata la Via de'Cavalli, è quella che passa rasente all'ospedale di santo Spirito; l'altra che dicevasi Santa, è il moderno Borgovecchio. Per tutto il rimanente della città Leonina, ortaglie e vigneti. Il suddetto pontefice avvisò aprirne una terza, che del suo nome nominarono, dalla porta del palazzo pontificio alla chiesa di santa Maria traspontina: la quale però non era ove adesso la vedete; ma sì bene presso alle fossa del castello. In questa vìa adunque Raffaello comperò una casa; che, cercandola più da presso, è senza dubbio al mondo quella stessa, la quale non ha guari manomisero senza pietà i signori Modetti coll'alzarne il finestrato al pari del finestrato contiguo, col variarne l'interiore distribuzione in modo da fare una sola delle due case ben distinte che già erano; quella cioè di Raffaele alla destra di chi riguarda e l'altra di maestro Perino da Caravaggio*). Sulla parete esterna di ambedue vedevansi dipinture di chiaroscuro, malandate assaissimo per le ingiurie dei tempi e degli uomini, che per altro con poca spesa e con moltissimo merito potevansi fare rivivere. È da ripiangersi sopra tutto quel bellissimo fregio di sufficiente conservazione ove erano i leoni ed il giogo alternati all' anello e alle penne; emblemi, come ognun sa, di Leone X. Fortunatamente, voi mosso da ispirazione, che vorrei dire divina, l'avevate fatta ritrarre colla fotografia; e questo solo ne conforta in parte del sofferto danno.

Ma nè l'una, nè l'altra delle case possedute da Raffaello erano bastevoli a ricoverare il grande numero dei suoi garzoni; essendo uso comune alle maestranze di quei tempi che i maestri facessero con essi una sola famiglia e mangiassero tutti ad un desco. Grande

*) Queste due case congiunte sono ora segnate sulla via di Borgo sant'Angelo coi numeri cittadini 129—134. La porta d'ingresso dell'abitazione di Raffaele ora il 134.

per certo è il divario che passa da questo costume a quello de'nostri giorni; ne'quali se l'artistuzzo può beccarsi — e Dio solo conosce il come — qualche grassa commissione, ti si pianta di botto innanzi in gota contegna, e scordasi di essere stato pur ieri tuo pari ed anche al disotto di te, e vuole dell'illustrissimo a tutto pasto. E nemmeno gli fornivano quante stanze a lavorare erangli a uopo, se di lì a due anni Raffaello tuttavia ricercava in fitto dagli stessi Porcari le case che essi avevano per la via Alessandrina. Questa quarta via che ora mi occorre menzionare è quella che dal ponte sant'Agnolo dirittamente conduce sulla piazza di s. Pietro. Alessandro VI, come apprendesi dai suoi atti concistoriali, li 18 gennaio 1499 ne fece proposta al concistoro: ove il cardinale Orsino soggiunse ricordarsi che le altre due vie, la santa, cioè, e quella dei cavalli, erano state fatte alle spese degli officiali della curia. Allora quel pontefice commise al cardinale di san Giorgio vicecancelliere che informasse. Nel successivo concistoro, che fu a' 10 di febbraio, gli comandò richiedesse a' maestri delle strade, ed agli architetti quanto andava la spesa per dirizzare questa via dalla porta del castello al palazzo apostolico. Si pose tosto la mano a farla: solo però di lì a sei anni si concluse la distribuzione della spesa, che fu: pel papa e pe' cardinali, secento ducati; per gli officiali, ottocento, per l'ospedale di santo Spirito insieme alla chiesa di san Pietro, cento ducati. Basti di ciò e ritorniamo a Raffaello. Egli adunque non concordando con Valerio Porcari sulla quantità della pigione che pretendeva, questi si rimise all'arbitrio di tre comuni amici, che furono Pietro Bembo, il Daineria e maestro Antonio orafo. Ignoro che cosa sentenziassero questi tre valentuomini; giacchè per quante ricerche ne ho fatte non ho saputo imbattermi in questo documento, il quale maggiormente chiarirebbe questa bisogna che non fa il compromesso. Con tutto ciò qui ve lo trascrivo: imperocchè ogni cosa che riguarda Raffaello, per minima che sia, vuolsi con religioso affetto conservare*):

'A di 23 de maggio MDXVI.

'Io Valerio Porcaro me contento et per la presente do potesta et facolta alla signoria di messer Pietro Bembo secretario di Nostro

*) Einige orthographische Abweichungen und Zusätze habe ich nach einer in meinen Händen befindlichen von Major Kühlen mitgetheilten Abschrift einfließen lassen.

Signore et a messer Antonio Ma: Daynerio et a maestro Antonio da san Marino, che possano leuare de lo prezzo de la locatione che io faro a messer Raphaele da Vrbino insino in la somma de fiorini Milly Romanj pocho, o, assai quanto a ciaschuno de li prenominatj piacera dimodo non se exceda la summa dicta, computatoce etiam tutto quello che tanto io, quanto alcun altro de miej fratelli lassassi a dicto Mes. Raphaele: pacandosi impero luj el medesimo che l'altri in pari loco, cioè con le medesime conditioni che l'altrj .... da noi su la medesima Strada Alessandrina tanto da un lato, quanto da l'altro.

'Et quando miei fratelli non se ne contentassino uoglio che similmente habbiano potesta de cassarlj quanto li piacera insino in dicta summa como di sopra da scomputarnelo in la pensione et risposta in la parte mia. E per chiarezza di questa mia volunta voglio che l'infrascripto Notaro ne sia rogato Anno mense et di como di sopra.'

Perchè poi io abbia voluto in voi intitolare questa e le altre memorie che di Raffaello ho radunate, dirovvi ingenuamente. Oltra l'amicizia di cui mi onorate, vi amo altresì perchè voi amate di vivissimo amore la nostra Italia e le sue glorie. Nè voi siete il primo di vostra nazione, nè il solo nell' esser preso di tale amore. Conversando con voi mi ricorda di quel Giovanni Gorizio da Lussemburgo, nella cui casa convenivano quanti uomini di lettere, di scienze e di arti aveva allora Roma, e che fece dipingere a Raffaele il profeta Isaia sul pilastro di sant'Agostino. Ma egli fu solo uomo di toga; e voi siete ben più eccellente di lui in questo che avete sul capo tre delle più belle corone che l'uomo possa cogliere sulla terra. Quelle cioè, di soldato, di artista, e di poeta.

Statevi sano; ed amate sempre il vostro

Momo.

Dieser Aufsatz ist dem Märzhefte der in Rom von Benvenuto Gasparoni herausgegebenen Zeitschrift IL BUONARROTI *) entnommen. Eine Uebersetzung zu geben, schien unnöthig, da den Lesern die sich hierfür interessiren, das Italienische geläufig ist.

*) Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche. Via lata 211 A. Jedes Heft 20 Baj.

Neu war mir der Zusammenhang, in den Raphael's Isaias mit Gorizius gebracht wird. Gorizius stiftete die heute noch in San Agostino befindliche Marmorgruppe des Sansovino, ein Werk und eine Stiftung die den berühmt gewordenen jährlich sich erneuenden Wettstreit Römischer Dichter bewirkten, von dem wir Deutschen auch deshalb wissen weil Hutten unter ihrer Zahl sich fand*). Dafs Gorizius aber auch den Isaias hätte malen lassen, ist mir bisjetzt noch nirgends aufgestofsen.

EIN BRIEF DES GIOVANNI SANTI UND EIN PAAR QUITTUNGEN DES BRAMANTE.

Nachfolgendes publicire ich aus Abschriften von Originalien welche Major Kühlen in Rom besitzt.

Adresse:

ad d manus de messer antonio chanonego đ la chatedrale Et nuntio del ducha ı chorte đl papa.

✝

Messer antonio mio. ve adverto cum la pxente como o fornito de depignere la tavola, che voi me deste affare p le done de sancta lucia ı turre et iam posta ı locho. multi di questi homini de urbino me dichono che sufitiente opera et sta bene Et la vostra fighura somigliante alvero. del che me chompiacio infinitamēte. et ne rengratio ante omnia el Signior idio, de inde voi che mavete data ochasione de farmi honore. de li danari chavemo pactovito ma dato mes. ieronimo duch. XII. Et pocho de grano et olio cħ ı tucto monta duch. 2. a bon chonto de li duch. XX. che dicie la nostra schritta. dunqua ve ricomando me faciate dare da lo stacholo etiam

*) Straufs (Hutten I, 161) weifs seltsamer Weise nicht, dafs es sich hier um die Stiftung des Altars in San Agostino handelt, und seine Darstellung läfst die Hauptsache unerwähnt.

li VI duchati che me farete piaciere. Et ne sero oblighato. Valete. de vrbino. XI. novemƀ. dani MCCCC84.

Servitor uester
Iannef Santi pictor.

Deutsch:

Zu Handen des Messer Antonio, Canonicus an der Cathedrale und Nuntius des Herzogs am Hofe des Pabstes.

Mein Herr Antonio, ich zeige Euch an mit Gegenwärtigem, wie ich mit dem Ausmalen der Tafel zu Ende bin die Ihr mir für die Klosterfrauen von Santa Lucia im Thurme in Auftrag gabt, und dafs sie bereits an Ort und Stelle steht. Viele Leute hier in Urbino sagen mir dafs die Arbeit ihren Zweck erfüllt, sich gut ausnimmt und Euer Portrait darauf von lebendiger Aehnlichkeit ist, was mir unendliches Vergnügen macht und wofür ich vor allem Gott dem Herrn dankbar bin, in zweiter Linie Euch aber, der Ihr mir hier Gelegenheit gegeben mir selbst Ehre zu machen. Von dem zwischen uns festgestellten Preise hat mir Messer Ieronimo 12 Dukaten und ein wenig Getraide und Oel, im ganzen um 2 Dukaten Werth, zukommen lassen, auf Abrechnung der 20 Dukaten die unser Vertrag besagt. Seid nun so gut mir durch Staccolo die restirenden 6 Dukaten auszahlen zu lassen, Ihr würdet mir damit eine Liebe anthun und ich Euch dafür verbunden sein. Lebt wohl. Urbino den 11. November 1484.

Euer Diener
Johannes Santi, Maler.

Unter den von Passavant aufgeführten Werken ist keins das zu diesem Briefe pafste. Ob das Kloster Santa Lucia in Torre noch existirt, weifs ich nicht. Raphael war ein Jahr alt als dieser Brief geschrieben wurde, der in seiner Umschweiflosigkeit die Zeit charakterisirt in die er fällt.

Orlandus de Ruuere Electus Tarentin S^{mi} dn̄j nr̄j gn̄alis thesaurarius $Spec^{bus}$ viris Vincencio et $Seba^{no}$ de Saulis pecuniar cām̄e ap^{ce} gn̄alibus depositarijs Salut indn̄o —

Vobis per pñes comittim et mand Qtus de dictis pecunijs penes Vos exẽntibus soluatis magr̃o Bramanti de Vrbino architecto S^mi dñi ñri et eius fabrica sancti petrj ducat. vigintj de carlenis. X. pro duc. monete veteris pro eius ꝑuisione et salario vnius mensis jam finiti die. XX. presentis mensis

Quos etc.

Datum die. XXVIII° mens. martij 1512. pontj Julij et anno eius decimo duc 20

Vidit Berdus

Io Bramante d'Vrbino. o. recieuti li duch. vinti di mia prouigione et mano propio. o. sotto scritto.

Reg in libro prouis.

Robring.

Die andere Quittung ganz gleichlautend, nur für den nächsten Monat. Bramante's Unterschrift hier folgende:

Io Bramante d'Vrbino. o. ricieuti li duch.^i 20. di mia prouigione dil (sic) mese daprile et mañо propia. o. sotto scritto.

Bramante empfing demnach als Architekt von Sankt Peter jährlich 240 Dukaten. Seine Handschrift ist roh, die Buchstaben stehen oft ganz einzeln da und sind wie mit einem Stück Holz gemalt, während Raphael und Michelangelo stets auf das sorgfältigste schreiben, als handelte es sich um ein kalligraphisches Probestück.

EIN BRIEF TIZIAN'S.

R^mo S^re mio col^mo

Avendo, passati molti giorni ed io non ho fatto riverenza a V. S. R^ma eccetto col core, ho voluto farla anchora con queste lettere, poi che mi si è offerta così bella occasione di fidato indrizzo col mezzo di Messer Alessandro, barbiere suo. Per lequali sì, come

mi è stato sempre scolpito nel core la memoria del suo valore e dell' affezione che, anchora a significarle ch'io mi ritrovo in questa mia età più che mai prodiss.° a farle servizio. E non essendo questa mia per altro, pregando Nostro Signor Dio ad accelerar quanto più si può il giorno felice di compimento di qualche sua maggior grandezza, et honore, come e desidero sommamente, mi raccomando nella buona grazia di V. S. R^ma^ et le baccio le mani.

Di Venetia agli 8 di Decembre MDLXV.

D. V. S. R^ma^
Ser: aff.^mo.^
Titiano Vecellio.

Diesen Brief, gerichtet an Monsignor Lodovico Beccadelli, Vescovo di Ravello, und in der schönsten Kalligraphie geschrieben, besitzt gleichfalls Herr Major Kühlen in Rom, dem ich die Abschrift verdanke.

Ein merkwürdiges Stück im Vergleich zu den schriftlichen Aeufserungen anderer gleichzeitiger Meister. Nichts enthaltend als ein Gewebe höflicher Redensarten, läfst es den Charakter Tizian's deutlich hervortreten, der als vollendeter Weltmann sich mit einer gewissen grofsartigen Grazie den Anforderungen einer neuen Zeit bequemt, in der er sich vollkommen heimisch fühlt. Niemals würde Raphael dergleichen leere Phrasen zu Papier gebracht haben. Der Hof Leo des Zehnten, bei all seinen Narrheiten, besafs doch andern Inhalt als der Carl des Fünften, an dem Tizian seine Schule durchmachte.

Lodovico Beccadelli, Erzbischof von Ragusa ('Bischof von Ravello' ist mir nicht recht verständlich) starb 1572 in Prato, ohne, was dieser Brief als bevorstehend andeutet, Cardinal geworden zu sein. Sein Portrait von der Hand Tizian's befindet sich in der Tribune zu Florenz.

DIE COMPOSITION DER WANDGEMÄLDE RAPHAEL'S IM VATICAN.

Ein Vortrag.

Kaum wird ein Name auf den künstlerisch Gebildeten einen solchen Zauber ausüben, wie der Raphael's von Urbino. Unsere Phantasie knüpft an ihn nicht nur den Begriff hoher, ja höchster Vollendung, sondern er tritt uns entgegen als einer der wenigen begünstigten Geister, denen, wie man sagt, die Götter schon bei der Geburt ihre schönsten Gaben in die Wiege gelegt haben. Allerdings lehrt uns die Kunstforschung, dafs auch ihm die gereiften Früchte nicht mühelos zufielen: in den noch erhaltenen Studien liegen uns die Zeugnisse der ernsten Arbeit vor, die ihn die höchsten Ziele erreichen liefs. Aber während wir in den fertigen Werken anderer grofser Künstler die Arbeit, die Anstrengung des Geistes erkennen, sind in denen Raphael's die Spuren solcher Mühe und Anstrengung verschwunden; das Werk steht da, fertig, nicht ein gemachtes, sondern ein gewordenes; und während wir dasselbe bewundernd betrachten, gedenken wir kaum noch des Künstlers und der Bedingungen, unter denen er es geschaffen. Unser Urtheil, die Kritik scheint gefangen, gefesselt durch die Macht des Genius. Und doch lehrt die Erfahrung, dafs gerade in den vollendetsten Schöpfungen der Genius, die eigenste Individualität des Künstlers keineswegs in freier Willkür schaltet, sondern dafs vielmehr in ihnen das künstlerische Gesetz am reinsten zum Ausdruck kommt, sich gewissermafsen verkörpert; und je gröfser, je umfassender die zu lösende Aufgabe ist, um so mehr werden gewisse allgemeine, von den Forderungen der besonderen Aufgabe unabhängige, unabänderliche und ewige Gesetze Erfüllung fordern und durch den Genius des Künstlers finden. In solcher Erfüllung liegt aber gerade dasjenige Verdienst Raphael's, welches ihm unter allen neuern Künstlern seine einzige Stellung sichert, welches ihn wie keinen Andern den Künstlern des Alterthums als ebenbürtig an die Seite stellt. Wir empfinden sofort und ohne bewufstes Nachdenken angesichts jener Werke das Walten jener ewigen Gesetze und gewinnen dadurch das Gefühl jener inneren Beruhigung und Befriedigung, ohne

welche wahrer Genufs nicht denkbar ist. Aber eben weil hier nichts Zufälliges, nichts Willkürliches herrscht, müssen wir im Stande sein, bei genauerer Ueberlegung das Gesetz nicht blos zu empfinden, sondern zu erkennen und in seinem Wirken nachzuweisen.

Zu den umfassendsten Schöpfungen Raphael's gehören die Wandgemälde in den Stanzen des Vatican, und wenn irgendwo, so mufs sich also an ihnen die Richtigkeit der oben aufgestellten Sätze bewähren. Ein weites Feld liegt hier der Betrachtung offen. Doch die Kürze der mir zugemessenen Zeit mahnt zur Beschränkung, und ich stelle mir daher die scharf begrenzte Aufgabe, ein einziges jener ewigen Gesetze in diesen Compositionen aufzusuchen und in seinen Wirkungen Ihnen vorzuführen.

Denken wir uns einen Augenblick in die Lage Raphael's, als ihm die Ausschmückung der Stanzen des Vatican aufgetragen wurde. Die Wahl der darzustellenden Gegenstände wird, wie gewöhnlich in damaliger Zeit, nicht ihm selbst überlassen gewesen sein: dem freien Walten des Genius war also von vornherein eine gewisse Schranke gezogen. Doch diese Schranke war keine unbewegliche, unverrückbare: sie liefs noch immer in der Feststellung des Gesammtplanes der freien Vereinbarung zwischen Auftraggeber und Künstler einen weiten Spielraum, und band den Letzteren fast gar nicht in der Durchführung des Einzelnen. Etwas Anderes dagegen war unverrückbar: die Mauern, welche von seiner Hand geschmückt werden sollten. Sie boten meist niedrige und breite Parallelogramme dar, oben überhöht durch weite halbkreisförmige Bogen, auf denen das Kreuzgewölbe der Decke auflag, in ihren unteren Theilen aber, zur Seite oder in der Mitte, in keineswegs regelmäfsiger Weise unterbrochen oder zerschnitten durch die hereintretenden Oeffnungen der Thüren und Fenster: also nirgends eine Fläche, wie sie der Künstler bei freiem Ermessen sich wählen oder bestimmen würde. Allgemein anerkannt ist die Geschicklichkeit, mit welcher Raphael den scheinbar so ungünstigen Raum für seine Zwecke zu benutzen verstand. Aber handelt es sich hier um blofse Geschicklichkeit? um allerlei kleine Auskünfte, durch welche die Schwierigkeiten mehr umgangen, verdeckt, als gelöst werden? Durch solche enge Auffassung würden wir dem Genius Raphael's eines seiner schönsten Verdienste rauben. Er hat die Schwierigkeiten wirklich gelöst,

und er hat sie gelöst durch willige Anerkennung, durch unbedingte Unterordnung unter eines jener ewigen Gesetze.

Ein jedes Werk der bildenden Kunst existirt innerhalb der Grenzen eines gegebenen Raumes. Diese Begrenzung aber muſs, ganz abgesehen von dem Inhalt der Darstellung, auf die künstlerische Gestaltung derselben in bestimmter Weise einwirken. Ich brauche nur zu sagen, daſs die für ein Rundbild entworfene Composition sich nicht ohne Weiteres auf einen viereckigen, eine hohe Composition nicht auf einen breiten Raum übertragen läſst. Diese Forderungen aber werden sich steigern, je mehr das Werk an einen bestimmten Raum gebunden erscheint, also ganz besonders, wenn es an der Architektur geradezu haftet. Hier ist der Maler gezwungen, die Architektur als Basis anzuerkennen: sie stellt gewisse Gliederungen in unabänderlicher Weise hin und der Maler muſs sich bescheiden, dieselben mit den Mitteln seiner Kunst zu entwickeln. Nun begrenzen die Linien, welche das Bild umrahmen, materiell nur eine Fläche, aber ideell oder unter dem Gesichtspunkte des Malers öffnen sie den Blick in das Innere, in die Tiefe eines Raumes. Die Gliederung dieses Innern muſs aber in ihren Hauptlinien den Linien der Umrahmung entsprechen, wenn die durch die Architektur bezweckte Harmonie nicht zerstört werden soll. Hieraus ergiebt sich also für den Maler die Anforderung und das Gesetz: daſs die Grundlinien seiner Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgrenzung des gegebenen Raumes entwickeln lassen.

Wollen wir jetzt die Compositionen Raphael's nach den Principien dieses Gesetzes betrachten, so müssen wir allerdings die genialsten Schöpfungen der Kunst gewissermaſsen mit Zirkel und Richtscheit zerlegen. Aber wenn das Wunder der Schöpfung des Menschen dadurch nichts von seiner Gröſse verliert, daſs wir seine Gestalt mit dem anatomischen Messer und bis in das mikroskopische Detail analysiren, so wird auch unsere Bewunderung des Genius eines Raphael durch eine analoge Analyse keine Einbuſse erleiden. Wir allerdings zerlegen reflectirend die Einheit seiner Schöpfungen in ihre Bestandtheile, um das Wesen eben dieser Einheit zu erkennen. Aber dabei sind wir weit entfernt zu behaupten, daſs ebenso der Künstler mit mühevoller Berechnung die Einheit seines

Werkes aus einzelnen Theilen zusammengesetzt oder zusammengelesen habe. Vielmehr erkennen wir die Gröfse des Genius gerade darin, dafs er das Gesetz nicht einfach befolgt, sondern dafs er vom Gesetz erfüllt ist, dafs er gewissermafsen zum Träger des Gesetzes wird und fast unbewufst es in seinen Werken verkörpert.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung dieser Werke und beginnen mit demjenigen, welches der Zeitfolge nach das erste ist, der sogenannten Disputa. Dargestellt soll werden die Theologie in ihrem Sein und in ihrem Wirken. Sie ist etwas Ueberirdisches und wirkt im Irdischen. Der gegebene Raum ist der oben angedeutete: ein niedriges Rechteck mit darüber gespanntem Halbkreise.

Durch das Hereinspringen eines Thürwinkels in die rechte untere Ecke wird die Grundform in ihrem Wesen nicht alterirt. Ein leichtes Auskunftsmittel genügt hier, die Unregelmäfsigkeit zu verdecken. Der gesammte Raum aber wird durch die Seitenpfeiler, die tragen, und durch den Bogen, der getragen wird, in Oben und Unten geschieden. Gleichmäfsig strebt sodann der Bogen von beiden Seiten gen oben nach der Mitte, und eine Senkrechte vom Scheitelpunkte nach unten gezogen theilt den Raum nach rechts und links. Die so gewonnenen beiden Linien, Horizontale und Verticale, geben aber zunächst nur eine Eintheilung der Fläche, sie gewähren noch keine Tiefe nach innen. Soll diese sich eben so geometrisch-architektonisch aus den Linien der Umrahmung entwickeln, so kann dies, wie wir später sehen werden, allerdings in verschiedener Weise geschehen. Aber eine Weise, und gewifs eine der einfachsten ist die, dafs wir die Linien dieser äufseren Umrahmung ohne Weiteres auch für den inneren Raum bestimmend sein lassen, und so wie sie sind, perspectivisch auf den inneren Grundplan eintragen. Dadurch gewinnen wir einen der relativ geringen Höhe der Seitenpfeiler entsprechenden Vorgrund, welcher nach hinten halbkreisförmig abschliefst. Die Idee einer Nische, einer Absis, welche dadurch in uns nothwendig erweckt wird, mufs aber in der obern, durch den Halbkreis dominirten Hälfte auch formell in einem halbkuppelförmigen Abschlufs ihren scharfen Ausdruck finden. So ist die Tiefe gewonnen: aber die äufsere Begrenzung dieser Tiefe, die Peripherie, weist uns wieder auf die Mitte des von ihr umschlossenen Raumes hin, und diese darf sich uns nicht blos ideell in einem Punkte oder einer senkrechten Linie darstellen, sondern

mufs uns auch körperlich als Masse entgegentreten, wenn wir nicht bei einem Blick in die Tiefe die Mitte als leeren Raum empfinden sollen. Die Gestaltung der für die Mitte nothwendigen Massen ist aber wiederum wesentlich bedingt durch die Natur der äufseren Begrenzung: in der unteren Hälfte werden sich die horizontale Grundlinie und die Senkrechten der beiden Pfeiler, in der oberen der Halbkreis wirksam erweisen und gewissermafsen reproduciren müssen.

Indem wir so aus der Natur des Raumes ein System von Linien mathematisch oder architektonisch entwickelten, haben wir alle Hauptlinien der Composition Raphael's bereits gefunden. Die horizontale Theilungslinie scheidet Irdisches und Ueberirdisches. Präcis in der Verticale, gerade im Centrum der Absis erscheint die dreieinige Gottheit im Bilde des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes; Christus, der Mittler zwischen Himmel und Erde, in der Mitte thronend, ihm zur Seite aber erweitert sich die Composition durch die Gestalten der Maria und Johannes des Täufers und findet ihren Abschlufs durch die halbkreisförmige Glorie, welche die Mittel- und die beiden Seitenfiguren gleichmäfsig umfafst. Um dieses Centrum gruppiren sich jetzt in weitem Kreise die Erzväter, Apostel und Heiligen. In ihnen tritt die Form der Absis scharf markirt hervor, und der Wolkenkranz, auf dem sie thronen, übernimmt die Functionen eines architektonischen Gliedes, eines kräftigen Gesimses, auf dem die Last der Wölbung sicher ruht. Nach oben jedoch soll diese leicht aufsteigen, und diesen Gedanken verkörpern wiederum die schwebenden Engelgestalten, in denen nicht nur dieses Aufstreben, sondern auch die Verengerung der Absis nach ihrem Scheitelpunkte zu in feinster Weise ihren Ausdruck findet. Gewifs ist es auch hier nicht Zufall, dafs, wenn wir die Absis nach ihrer Höhe in drei gleiche Theile zerlegen, der Schwerpunkt der sitzenden Figuren und die Schultern der Engel, in denen das Streben nach oben sich am kräftigsten offenbart, gerade mit den Linien dieser Dreitheilung vollständig zusammenfallen.

Eine Vermittelung nach unten zu gewähren die vier Engel mit den Evangelienbüchern unter der Glorie Christi. Sie scheinen radienförmig unter dem Centrum hervorzuströmen; aber in den beiden äufsern gewinnt die gerade nach oben strebende Bewegung die Oberhand, und so vermitteln sie den Uebergang von den gerundeten

Linien, die in der ganzen obern Hälfte herrschen, zu den scharf eckigen Linien des Altars, der die Mitte des unteren Scenenraums einnimmt. Breite Stufen auf allen Seiten leiten den Blick auf ihn hin; und auf ihm, wiederum in der verticalen Theilungslinie des Ganzen, erscheint das Sacrament ausgestellt, durch welches die im Himmel thronende Gottheit auf Erden symbolisch vertreten wird.

Um dieses herum sind die Lehrer der Kirche in feierlicher Versammlung vereint. An beiden Enden treten die Figuren bis nahe an die Grundlinie des Gemäldes hervor; und hier hat der Künstler von der durch die Thüröffnung bedingten Unregelmäfsigkeit des Raumes einen eigenthümlichen Vortheil gezogen. Er benutzt die Umgrenzung der Thür als eine Schranke, durch welche die freie Bewegung der zunächst stehenden Figur gehemmt erscheint. Indem sich nun diese stark vorbeugt und der entsprechenden Figur auf der entgegengesetzten Seite eine analoge Bewegung gegeben ist, wird unser Blick wie mit Nothwendigkeit von den Seiten weg nach der Mitte gelenkt, wo die Figuren, dem Altar sich mehr annähernd ihn zuletzt wie in einem Halbkreise umschliefsen und so auch hie, die Absisform in freierer Weise, aber immer noch mit genügender Bestimmtheit zur Anschauung bringen. Vervollständigt wird dieser Disposition der Figuren durch die Anordnung des landschaftlichen Hintergrundes. Auf den Seiten zeigen sich uns ein Gebäude und eine Hügelkette gewissermafsen in Frontansicht, die aber bald von ihrer horizontalen Richtung nach der Mitte zu in weitem Bogen perspectivisch abfallen, um im Augenpunkte des Ganzen, im weiten Horizonte der Ebene zu verschwinden. Dort scheinen sich Himmel und Erde zu vereinen, und an diese Grenze gelangt würde unser Auge wie von selbst nach oben zu dem weiten Himmelsgewölbe emporgeleitet werden müssen, wenn auch nicht gerade an diesem Punkte das Sacrament, das Symbol des Himmels auf Erden, in den reinen Aether hineinragte und aufserdem die erhobene Rechte der zuächst stehenden Figur uns energisch nach oben hinwiese.

Das oben aufgestellte Gesetz, dafs die Grundlinien der malerischen Composition zusammenfallen müssen mit den geometrischen Linien, die sich im Zusammenhange der Architektur aus der Umgebung des gegebenen Raumes entwickeln lassen, findet also in der Disputa seine Erfüllung in der strengsten Weise; und wenn es, so viel ich weifs, bisher noch nicht theoretisch nachgewiesen war, so

war es doch schon von Vielen empfunden worden. Man meinte aber, diese ungewöhnliche Strenge sei hier bedingt, und deshalb erträglich, durch die religiös symbolische Natur der Aufgabe, während sofort in dem gegenüberstehenden Gemälde, der Schule von Athen, in welcher die Philosophie in ihren hervorragendsten Vertretern dargestellt ist, die Aufgabe selbst den Künstler zu einer freieren Auffassung bestimmt habe. Ich stehe nicht an, diese Ansicht als irrig zu bezeichnen. Die Strenge des religiösen Sujets gestattete eine einfache, sofort klar und sichtbar hervortretende Anwendung des Gesetzes; die gröſsere Freiheit des andern verlangte eine weit kunstreichere Anwendung desselben, sofern es nicht, statt als eine Schranke gegen Willkür, als beengende Fessel empfunden werden sollte.

Der Raum entspricht dem des gegenüberstehenden Bildes, nur daſs der Einschnitt der Thür sich auf der entgegengesetzten Seite findet; und naturgemäſs werden wir also wieder auf die gleichen Theilungslinien, die senkrechte und die waagrechte, hingewiesen. Der Schneidepunkt derselben ist der naturgemäſse Augenpunkt, in dem alle Linien von der Peripherie aus gleichmäſsig zusammenlaufen. Allein wenn dem Künstler hier eine Theilung in eine irdische und eine überirdische Hälfte nicht gestattet war, so tritt sofort der Miſsstand hervor, daſs der obere Theil materiell das Uebergewicht über den untern hat, während die Sache das Gegentheil verlangt. Es war also der Raum für den gegebenen Zweck gewissermaſsen umzugestalten; aber nicht willkürlich, sondern es waren auſser den gegebenen Linien und Punkten noch andere eben so berechtigte zu finden, von denen aus der Künstler die neue Gliederung des Raumes unternehmen konnte. Ein solcher entscheidender Punkt wird gefunden, sofern wir die Senkrechte in der mathematischen Mitte ihrer Höhe schneiden. Sofort gewinnen wir einen andern Grundton. Der Bogen wird in seiner Bedeutung verkürzt; es bleibt nur ein starkes Segment übrig: die untere Hälfte überwiegt, und ihre rechtwinkligen Begrenzungen müssen in erster Linie bestimmend wirken, das Segment nur subsidiarisch in zweiter.

Um für das Gemälde die Tiefe, den Scenenraum zu gewinnen, auf dem sich die Figuren handelnd zu entwickeln vermögen, trugen wir bei der Disputa die Maaſse der äuſseren Umrahmung auf den Grundplan nach innen. In der Schule von Athen dominirt aber

nicht die Höhe, der Bogen, sondern die Breite der Oeffnung, weshalb wir oben diese Breite als Norm für die Tiefe der eigentlichen Scene annehmen dürfen. Da nun vom normalen Augenpunkt aus gesehen alle von der äufsern Umrahmung nach dem perspectivischen Centrum gezogenen Linien in der Distanz dieser Tiefe gerade um die Hälfte sich verjüngen müssen, so würde sich auf der Grundfläche des inneren Raumes der Abschlufs der Scene in der halben Höhe zwischen Grundlinie und Centrum oder auf halber Höhe der Seitenpfeiler ergeben. Nachdem wir aber die horizontale Theilungslinie der Gesammthöhe aus dem perspectivischen Centrum in die mathematische Mitte der Senkrechten verlegt haben, werden wir auch nach dem Hintergrunde zu eine Erhöhung der Grundfläche um so viel verlangen, als jene Theilungslinie über dem perspectivischen Centrum liegt. Dadurch aber entsteht eine doppelte Grundfläche, die eine, welche sich von der Grundlinie des Ganzen nach hinten, die andere, welche sich von der gefundenen Linie im Hintergrunde nach vorn entwickelt. Eine Vermittelung zwischen beiden liefse sich wohl in verschiedener Weise herstellen, am natürlichsten aber gewifs in der beiden gemeinsamen Mitte. — Einfach gliedert sich die Breite: ihre ganze vordere Weite stellt sich uns auf der Scenenwand in präciser Halbtheilung dar. Wollen wir von hier aus die Tiefe verdoppeln, so wird sich die Weite wiederum um die Hälfte, bei nochmaliger Verdoppelung um die Hälfte der Hälfte verengen.

Bis hierher also wirken die geraden Grund- und Seitenlinien der Umrahmung und die Theilungslinien der Fläche auf die Gliederung des Raumes bestimmend ein. Es fragt sich nun aber weiter, auf welche Weise eine rationelle Vermittelung zwischen diesen in rechten Winkeln auf einander stofsenden Linien und dem den obern Raum umspannenden Bogen zu finden ist, wodurch auch diesem seine Bedeutung und sein Einflufs gewahrt bleibe. Die Senkrechten, welche, vom Centrum aus gerechnet, beide Seiten der Scenenwand halbiren, berühren nach oben den Bogen in einem Punkte, wodurch derselbe ebenfalls in einem rationellen Verhältnisse durchschnitten wird. Der Abschnitt beträgt vom Centrum gerade ein Drittel des Halbbogens. Der Halbirungspunkt dieses letzteren hat also hier wie in der Disputa keine maafsgebende Bedeutung und wird überhaupt erst für das Auge sichtbar hervortreten, wenn auch das zweite Drittel des Bogenabschnittes durch eine

der ersten parallele Theilungslinie zur Geltung gelangt ist. Auf diese Weise gewinnt also der Bogen schon auf die Gliederung der Seiten einen freilich nur subsidiarischen Einfluſs. Wenden wir uns jetzt nach der Mitte, so ist die Bogenweite in der Distanz der Scenenwand durch die Oeffnung derselben gesetzmäſsig gegeben. Aber da wir die horizontale Theilungslinie über das Centrum emporgerückt haben, so vermag er sich nicht in einfacher Verjüngung auf seiner Grundlinie zu entwickeln, sondern gleichfalls erst weiter aufwärts zur Geltung zu gelangen. Hier nun möge mir, um längere Erörterungen zu vermeiden, ein Vergleich gestattet sein. Wie in der Musik die Harmonie nicht zerstört wird, wenn in einzelnen Theilen die Melodie eine volle Octave über den ursprünglichen Grundton verlegt wird, so wird es auch hier gestattet sein, den Bogen gewissermaſsen eine Octave höher, von der Grundlinie auf die Peripherie zu übertragen. Allerdings wird er dadurch dem Auge in der Frontansicht entzogen: aber um so freier entwickelt er sich nach innen auf den im Centrum zusammenlaufenden Radien, die seine Basis bilden.

So ist eine Reihe von Linien und Punkten gefunden, an der wir die Composition Raphael's zu messen vormögen. Durch die äuſsere Umrahmung öffnet sich uns der Blick in einen weiten, in seiner Tiefe der vorderen Breite entsprechenden Scenenraum, dessen Grundfläche sich hinten um so viel über dem natürlichen Boden erhebt, als die Mitte der Gesammthöhe über der perspectivischen Theilungs- oder Horizontlinie liegt. Die Vermittelung der beiden Flächen ist in der Mitte der Tiefe gegeben, nicht in einer senkrecht steil abfallenden Fläche oder Prosceniumswand, sondern durch sanft ansteigende Stufen. Auf dem hinteren Podium erhebt sich ein kräftig-solider Bau in scharfer Gliederung. Die Stärke seiner Fronten ist durch die Dreitheilung der umrahmenden Bogenhälften gegeben. Seine mittlere Bogenöffnung entspricht in ihrer Weite dem Maaſse der Grundlinie des ganzen Bildes und entwickelt sich nach der Tiefe in einer Halle von der doppelten Länge des Vorraumes, an die sich ein Querschiff mit Kuppel und eine Fortsetzung des Längenschiffes, beides zusammen der Länge des Vorderschiffes entsprechend, anschlieſsen. Der vorderen Halle entspricht an der entgegengesetzten Seite ein gleicher, oben offener Raum, der nach hinten einen bestimmten Abschluſs gewährt. Während aber in dem höher gelege-

nen Längenschiff das Gewölbe in vollem Bogen frei aufstrebt, tritt das Schlufsportal nicht nur auf die ursprüngliche Grundfläche zurück, sondern ein etwas flacherer in einen vollen Halbkreis eingezogener Bogen gemahnt uns zum Schlusse daran, dafs auch das Eingangsportal nicht ein vollständiger, sondern ein in seinem Scheitel etwas gedrückter Halbkreis ist.

So ist in streng mathematisch-architektonischer Weise die Scene präparirt, auf der sich die handelnden Personen zu bewegen haben. Aeufserlich betrachtet bestehen dieselben in zwei bewegten Gruppen zur Rechten und Linken des Vorgrundes und einer breit sich ausdehnenden Figurenreihe auf der Höhe der Stufen. Hat nun die Gruppirung noch einen näheren Zusammenhang mit den Linien der Architektur? Blicken wir zuerst nach dem Centrum, so hat die Senkrechte, im Gegensatz zur Disputa, hier nur eine ideelle Bedeutung. Vom Schlufsstein des Gewölbes werden wir nach den Seiten gewiesen, und so finden wir nicht im Centrum, sondern zu den Seiten des Centrums zwei Figuren, Plato und Aristoteles. Sie erscheinen in Vorderansicht und nehmen in dieser gerade die Breite des Schlufsportals ein. An sie schliefsen sich, ihnen zugewandt, zwei Gruppen an, die von dieser Begrenzung aus bis zu der Senkrechten vortreten, welche das Vorderschiff nach innen abschliefst. Von da an entwickeln sich neue Gruppen, durch welche die vorderen Ecken eben dieses Schiffes in scharfer Weise betont werden, während andere Gruppen die Ecken der Seitenhallen beleben. Zwischen ihnen ist auf der einen Seite factisch eine Lücke, während auf der andern eine vereinsamt grad aufrecht stehende Figur geistig nicht minder die Trennung fühlbar macht. Hier sollen die trägen Massen zur Anschauung kommen, auf welchen die das Gewölbe tragenden Pfeiler ruhen. Wo diese dagegen energisch nach oben streben, da erscheinen sie belebt durch die in zwei Nischen aufgestellten Statuen. Von ihnen wird unser Blick auf eine ganze Reihe ähnlicher Figuren hingelenkt, die in der perspectivischen Verkürzung des Längenschiffes nur zum kleinsten Theile sichtbar sind, aber immerhin genügen, um uns diese mächtigen architektonischen Glieder nicht als todte Massen empfinden zu lassen. — Von innen führt uns das radienförmig ausstrahlende Gesims, auf welchem das Gewölbe ruht, wieder nach der Peripherie zurück. Dieselben Radien aber reproduciren sich auch in der unteren Hälfte der Composition,

nur dafs sie uns umgekehrt von der Grundlinie und den inneren Ecken der Gruppen im Vorgrunde nach der Mitte, gerade zu den Füfsen der Hörer des Plato und Aristoteles hinführen, wie namentlich durch die eine, die Treppen hinaufsteigende Figur symbolisirt wird. Dafs in den so gewonnenen Raum zwei Figuren mit einer gewissen Nachlässigkeit gelagert sind, hebt die Bedeutung dieser Linien nicht auf: es sollte offenbar nur die Schärfe und Strenge des Gesetzes für das Auge gemildert werden. — So bleiben uns noch die vielbewunderten Gruppen des Vordergrundes, in denen, wenn je, der Genius des Künstlers in vollster Freiheit sich zu entfalten scheint. Ist es da nicht fast ein Frevel, auch hier noch nach dem mathematischen Gesetz zu fragen? Und doch, wagen wir es! Durch die horizontale Theilungslinie des Ganzen hatten wir den Bogen in seiner Bedeutung verkürzt. Soll das dadurch erzeugte Segment nicht als einziges irrationales Element in der Gliederung des Raumes übrig bleiben, so mufs es irgendwo eine Wirkung äufsern. Reproduciren wir es also, wo allein noch eine Möglichkeit gegeben ist, nach unten, und wir werden zu unserer Ueberraschung finden, dafs das ganze geistige Leben, welches diese Gruppen durchweht, sich gerade auf dieser Bogenlinie bewegt. Allerdings erhalten wir unterhalb derselben gewissermafsen zwei todte Ecken. Aber auch das ist nur Gewinn; denn die Unregelmäfsigkeit, welche durch das Einschneiden der Thür in den Raum des Bildes verursacht wird, verliert jetzt völlig jede Bedeutung.

Am Ende meiner Analyse dieses Gemäldes will ich gern zugeben, dafs dieselbe im Einzelnen manche Mängel haben mag, dafs sich vielleicht in der Folge mancher Punkt präciser und noch einfacher formuliren lassen wird. Doch glaube ich des positiv Sichern wenigstens so viel festgestellt zu haben, dafs Sie diese Mängel mir, und nicht dem Künstler anrechnen, vielmehr mit mir davon überzeugt sein werden, dafs das Gesetz architektonischer Raumgliederung in der Schule von Athen nicht laxer, als in der Disputa, sondern in gleicher Strenge, aber in weit complicirterer kunstreicherer Anwendung durchgebildet ist.

Wir gelangen jetzt zum dritten Bilde desselben Zimmers, zum Parnafs, dem Reiche der Poesie. Der gegebene Raum ist nicht ein fundamental verschiedener, aber ein wesentlich modificirter: der Bogen ist nicht mehr in seinem Scheitel gedrückt, sondern über

den vollen Halbkreis hinaus nach unten verlängert; von der Höhe der Seitenpfeiler ist nur ein Bruchtheil übrig geblieben oder, wie wir allerdings zugeben müssen, nach dem eigenen Ermessen des Künstlers übrig gelassen worden. Die bedeutendste Veränderung aber ist, dafs die Mitte der Grundlinie durch die Oeffnung eines Fensters zerschnitten und in einen höheren Plan hinaufgerückt ist. Die Schwierigkeiten, welche dadurch für die räumliche Composition entstanden, sind hier allerdings in erster Linie überwunden durch die Genialität in der geistigen Auffassung der Aufgabe. Geben wir selbst zu, obwohl es keineswegs selbstverständlich ist, dafs Apollo, die Musen und die Dichter unentbehrliche Elemente der Composition waren, so ist doch damit noch in keiner Weise der geniale Gedanke gegeben, durch welchen Raphael diese geistigen Elemente in einen nothwendigen Zusammenhang mit dem Raume brachte. Auch in der Disputa haben wir eine bestimmte Wechselbeziehung zwischen Himmlischen und Sterblichen. Aber wenn auch der Christenglaube das Wunder einer persönlichen Erscheinung der Gottheit nicht ausschliefst, so bleibt es doch eben ein Wunder, eine Ausnahme; und der Künstler that wohl, statt der Gottheit selbst, auf Erden nur ihr Symbol zu zeigen. Nicht so fern stehen der Phantasie der Sterblichen die Götter des Gesanges. Zwar sind es nur ausgewählte Geister, die ihres Umganges gewürdigt werden; aber diese Auserwählten leben mit ihnen in wirklicher Gemeinschaft, allerdings nicht im Schmutze des Irdischen, sondern da, wo Himmel und Erde sich berühren, auf den reinen Höhen des Parnafs. In dem hohen Bogen unseres Gemäldes symbolisirt sich das Himmelsgewölbe. Von der Grundlinie aber, der Basis des Irdischen, werden wir in der Mitte emporgehoben in eine höhere Region. Dort, auf dem Gipfel des Parnafs thronen die Göttlichen; zu ihnen steigen empor, um sie herum schaaren sich die begünstigten Sterblichen.

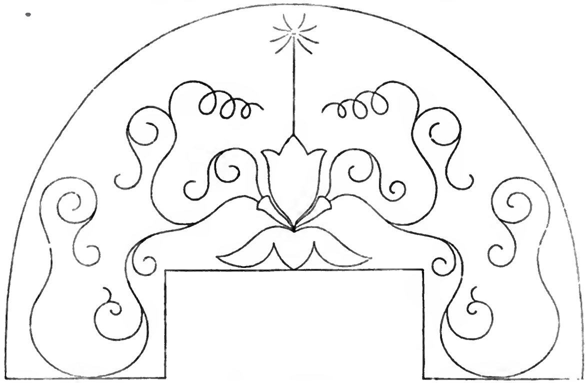
So erwächst also schon der poetische Grundgedanke des Ganzen auf dem Boden des gegebenen Raumes. Dafs derselbe auch in der Gliederung des Einzelnen noch weiter wirkte, wird nicht schwer zu beweisen sein. Ziehen wir einmal unser Netz von Linien, deren architektonische Bedeutung wir bereits kennen: die Senkrechte vom Scheitel aus und die beiden ihr parallelen Theilungslinien der Seiten, die Waagrechte in der Mitte der Höhe, und ihr

coordinirt wiederum zwei Parallelen; endlich die Reproduction des durch die mittlere Waagrechte abgeschnittenen Bogensegmentes. Diese letztere führt uns, gerade wie in der Schule von Athen, durch die geistige Diagonale der Seitengruppen nach der halben Höhe der Peripherie. Wie aber in jenem Bilde die Scenenwand durch die Ecken des Mittelschiffes in scharf mathematischer Weise gegliedert ist, so treten uns hier gerade auf denselben Linien des Raumes die kräftigen Gestalten des Homer und der vom Beschauer abgewendeten Muse gewissermafsen wie die Eckpfeiler der Mittelgruppe entgegen, die in sanfter perspectivischer Verkürzung, der gelinden Spannung des über ihr befindlichen Bogens entsprechend, nach dem Hintergrunde zu sich entwickelt. In den Figuren des Apollo aber und der beiden sitzenden Musen, die räumlich und geistig die Mitte des gesammten Raumes einnehmen, reproducirt sich der Halbkreis der äufseren Umrahmung gerade ebenso, wie bei der Disputa in der Glorie, welche die Gestalten des Christus, Johannes und der Madonna umfafst.

Doch es widerstrebt mir, gerade bei diesem Bilde noch weiter nach Zollen und Zahlen zu rechnen, wo ebenso wie bei der anmuthigsten Poesie trotz des strengsten und vollendetsten metrischen Baues uns doch überall die Phantasie in ihrem freiesten Schwunge anweht. Die Poesie liebt das Gleichnifs: erlauben Sie daher, dafs auch ich Ihnen das Gesetzmäfsige dieser Composition durch ein Gleichnifs zu erklären versuche oder, sagen wir: durch eine Uebersetzung in einen andern Dialekt der Kunstsprache.

Die Griechische Kunst hat ein Arabeskenschema ausgebildet, das höchst einfach in seinen Elementen, aber unendlicher Variationen fähig, auch in neuerer Zeit vorzugsweise geeignet zu schöngegliederter Ausschmückung architektonischer Flächen befunden worden ist. Entwickeln wir einmal ein solches Schema für den Raum des Raphaelschen Gemäldes. Im Mittelpunkte erhebt sich auf der Basis umgeschlagener Blätter ein Blatt- oder Blumenkelch, aus dem ein Blüthenstengel oder lange Staubfäden hoch aufschiefsen. Zu beiden Seiten des Kelches spriefsen doppelte schöngeschwungene Ranken hervor, die oberen zunächst auf- und absteigend, die unteren zuerst nach den Seiten sich entwickelnd und von da steil aufstrebend und oben nach rechts und links sich theilend und leicht verzweigend. Schon vorher aber, wo sich der Raum nach der Tiefe öff-

net, zweigt sich vom Hauptstamme ein Theil ab, um zuerst die Tiefe zu erreichen und dann sich wieder nach der Höhe zu erheben und in leichten Ranken aufzusprießsen. Das streng Mathematische



dieses Schema's bedarf keines Beweises. Die Hauptlinien desselben fallen aber durchaus zusammen mit den Grundlinien der Composition Raphael's. Im kastalischen Quell, der zu Apollo's Füßen herabrieselt, haben wir die Basis umgeschlagener Blätter, in Apollo den centralen Blattkelch; in den beiden sitzenden Musen die erste Entfaltung der Seitenranken; in der dahinter aufgestellten Gruppe die zweite, nach oben strebende Entwickelung derselben, während uns die dritte zu den sitzenden Figuren des Vordergrundes herab- und an den stehenden wieder heraufführt. In den Gruppen schlanker Lorbeerbäume endlich finden wir das Aufsprießen leichter Blüthenstengel und Staubfäden wieder.

So lösen sich uns die Hauptlinien der ganzen Composition in ein leichtes und anmuthiges Spiel auf; und wo wir etwa kleine Abweichungen von der strengen Regel finden, da dürfen wir nicht vergessen, daß hier an die Stelle der Pflanzenorganismen lebendige Gestalten treten, in denen die Bedeutung des Geistigen zuweilen die Schranke des mechanischen Gesetzes zu durchbrechen, zugleich aber die dadurch entstandene Disharmouie wieder in einer höheren Harmonie aufzulösen vermag, wovon wir uns bald an einem hervorragenden Beispiele in wirklich überraschender Weise überzeugen werden.

Ich übergehe die Gemälde der vierten Wand, welche die Jurisprudenz zum Inhalte haben. Das Fenster rückte hier so hoch in den Bogen hinauf, dafs nur ein kleiner Abschnitt übrig blieb, der mit den Seiten eine einheitliche Vermittelung nicht zuliefs. Raphael theilte also den Raum, zeigte in getrennten Seitenbildern die Einsetzung des weltlichen und geistlichen Rechtes und in dem oberen, in den drei Figuren der Weisheit, Mäfsigung und Stärke, die Grundbegriffe, auf denen das Recht und seine Ausübung beruht. Es genügt zu sagen, dafs uns auch hier in dem harmonischen Spiele der Linien das Walten räumlicher Gesetze angenehm berührt.

So gelangen wir zum zweiten Zimmer und wenden uns hier zuerst zu dem Bilde der Messe von Bolsena, der Darstellung des Wunders, welches durch die der geweihten Hostie entfallenden Blutstropfen einen zweifelnden Priester von der Wahrheit der Transsubstantiationslehre überzeugte, des Wunders, welches bekanntlich zur Einsetzung des Frohnleichnamsfestes den Anlafs gab. Der Raum ist dem des Parnafs analog, aber mit der sehr wesentlichen Modification, dafs das Fenster stark auf die eine Seite gerückt und dadurch der untere Raum in sehr ungleicher Weise getheilt ist. Diese Schwierigkeit, die wohl Manchen rathlos gemacht hätte, bot Raphael nur den willkommenen Anlafs zur Entfaltung neuer Schönheiten. Wiederum tritt es uns hier zuerst als ein genialer Gedanke entgegen, dafs der Künstler in der durch das Fenster emporgehobenen Grundfläche den über den Boden der Kirche erhöhten hohen Chor gegeben sein liefs, unter dem sich gewissermafsen der Eingang in die Krypta öffnete. Treppen führen von beiden Seiten auf die Höhe, und indem Raphael auf der schmalen Seite die Ecke des Fensters als Stufe benutzte, auf der andern aber die Fläche über die Ecke hinaus ausdehnte, fand er eine Ausgleichung, auf der sich die architektonische Gliederung des oberen Theiles frei entwickeln konnte. Der Altartisch tritt in die Mitte; dahinter bietet eine Art von Chorstühlen einen Abschlufs, der in seinen Ecken und dem sanft eingebogenen oberen Umrifs sehr bestimmt an die Linien der Gruppe hinter Apollo im Parnafs erinnert. Der regelmäfsig gegliederte Bau des Chorschiffes schliefst den Hintergrund ab und giebt dem Bilde die nöthige Tiefe. So ist der Schauplatz in wenigen, aber bestimmten Zügen vorbereitet. Aber warum rückte Raphael den betenden Papst vom Altar etwas ab? Warum dehnte er die Grundlinie des

Chors nicht bis zu dem Punkte aus, der genau der linken Fensterecke entspräche? Ist dies Willkür des Künstlers? Keineswegs; die Erklärung dieser scheinbaren Anomalie haben wir vielmehr in einem höheren Gesetze zu suchen. Trotz des geschickten Auskunftsmittels in der Treppenanlage bleibt immer materiell der Raum rechts vom Centrum der gröfsere, und das mechanische Gleichgewicht wäre nur herzustellen gewesen durch eine unkünstlerische Amputation eines Stückes rechts vom Fenster. Hier blieb nur ein Ausweg übrig, nämlich das räumlich gestörte Gleichgewicht herzustellen durch das geistige, das Metrum zu ergänzen durch den Rhythmus. Die ganze rechte Hälfte erscheint wie mühsam gedehnt, als eine träge Masse. Nirgends in den ceremoniell aufgestellten zehn Figuren zeigt sich eine Spur geistiger Emotion; eher, möchte man sagen, empfinden wir eine gewisse Langeweile. Diese zehn Längen des künstlerischen Versmaafses sind nun auf der Gegenseite aufgelöst in zwei und zwanzig Kürzen: denn von so vielen Figuren sind wenigstens theilweise die Köpfe sichtbar. Während dort Alles gedehnt war, ist hier Alles gedrängt und belebt durch die mannigfachsten Abstufungen der lebendigsten Affecte. Bis zur Höhe der Chorstühle sind zwei Jünglinge emporgeklommen; aber weit entfernt, das künstlerische Gleichgewicht zu stören, dienen sie vielmehr, in einem höheren Sinne es herzustellen.

Gegenüber der Messe von Bolsena finden wir die Darstellung der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse. Treppen führen zu den Seiten des hier in der Mitte befindlichen Fensters nach dem erhöhten Terrain, auf dem sich das Gefängnifs thurmartig erhebt. Die Höhe der Stufen beträgt ein Drittel, die des Thurmes bis zum Gesims die Hälfte der Gesammthöhe. Die Weite des Gitterfensters im Gefängnifs entspricht der perpendikulär darunter befindlichen äufsern Lichtöffnung des Fensters; die Pfeilerstärke der Hälfte der Breite. Diese wenigen Grundverhältnisse genügten zu der Anlage des Ganzen, das hier aus specifisch malerischen Gründen einfacher als sonst zu halten war. Der Raum nämlich, über einem hellen Fenster und von der andern Seite durch das in einen engen Hof mündende Fenster sehr schwach beleuchtet, ist der dunkelste im ganzen Zimmer und deshalb für malerische Detailwirkung höchst ungeeignet. So war es wiederum die Natur des Raumes, die hier den Anlafs bot zur Wahl eines Nachtstückes, in welchem das na-

türliche Dunkel nur stellenweise durch ein künstliches Licht, den vom Engel ausgehenden Glanz oder durch den matten Schein des auf den Stahlrüstungen der Wächter sich brechenden Fackel- und Mondlichtes erhellt wird.

Es würde nun von den Bildern der beiden andern Wände, dem Heliodor und Attila, zu handeln sein. Allein ich verzichte darauf, weil die bisher dargelegten Principien hier nicht mehr oder in weit geringerem Maaſse hervortreten als in den betrachteten Gemälden. Eine gewisse Eile in der Ausführung dieser und aller noch folgenden Bilder ist historisch nachgewiesen. Mag es sein, daſs Raphael selbst nicht mehr die frühere Sorgfalt in allen Entwürfen anwandte: sicher ist, daſs er namentlich nach Julius II. Tode zur Eile gedrängt wurde, und ebenso, daſs er durch äuſsere Verhältnisse seinen Auftraggebern gegenüber etwas von seiner eigenen Freiheit eingebüſst hatte. So existiren Entwürfe zum Heliodor, in denen die Gruppe mit Julius II. zur Linken ganz fehlt; vom Attila, wo ebenso die Gruppe mit Papst Leo, wenn auch nicht ganz fehlt, doch durchaus in den Hintergrund gedrängt ist. Durch ihre vorwiegende Betonung muſste dem Künstler im eigentlichsten Sinne das Concept verrückt werden; und wenn sich auch das Verdienst Raphael's nach vielen andern Seiten hin in einem glänzenden Lichte zeigt, so trat doch die strengere Durchführung architektonischer Principien mehr in den Hintergrund. Falsch indessen wäre es, anzunehmen, daſs Raphael selbst aus inneren Gründen diese strengeren Principien etwa als mit seiner künstlerischen Freiheit fernerhin unverträglich aufgegeben hätte. Zum Beweise dafür mag es mir erlaubt sein, auf ein anderes Frescobild hinzuweisen, das Raphael erst in dieser späteren Zeit, aber unbedrängt und unbeengt durch äuſsere Rücksichten ausführte: das sind die Sibyllen in S. Maria della pace. Für sie war ein fest in die Architektur eingerahmter Raum gegeben, der seiner Natur nach nicht den Blick in eine landschaftliche Tiefe eröffnet, sondern mehr hochreliefartig oder wie das Giebelfeld eines Tempels zu füllen war. Architektonisch bestimmt ist er durch die schmalen tragenden Grundflächen, von denen aus die Seitenpfeiler nach oben und die beiden Seiten des Bogens nach ihrem Centrum emporstreben, während die obere Linie nur abschlieſsend, nicht activ wirkend erscheint. Die statisch-mechanische Natur dieser Linien ist es, deren künstlerische Verkörperung sich Raphael bei seiner Composi-

tion in erster Linie als Ziel vorsetzte. Durch zwei gegen aufsen zu schwebende Engel werden wir nach den oberen Ecken hingewiesen, wohin uns ebenfalls die beiden an den Seiten sitzenden Sibyllen führen. Diese beiden Seitenräume werden von dem zwischen ihnen befindlichen Mittelraum noch besonders durch zwei stehende auf Tafeln gelehnte Flügelknaben abgeschieden. An die emporstrebenden Seiten des Gewölbes lehnen sich sodann in ihrer ganzen Bewegung die beiden andern Sibyllen, während die vom Centrum absteigenden Linien desselben Gewölbes in den beiden nach unten gewendeten Engeln ihren Ausdruck finden, und endlich der Schlufsstein noch besonders durch ein fackeltragendes Knäblein symbolisirt ist. So haben wir den Raum durchmessen und nur zwischen den oberen Ecken und ihrem Centrum bleiben zwei freie Stellen übrig, gerade dort, wo nichts architektonisch zu tragen oder zu stützen ist. Sonst tritt nur einmal eine Bewegung aus dem vollen Flusse der Linien heraus, die der ältesten Sibylle. Aber gerade diese Bewegung ist wieder bedingt durch eine Eigenthümlichkeit des Raumes. Dort nämlich stöfst eine Wand in rechtem Winkel auf die Begrenzung des Bildes und ein unmittelbar darüber befindliches Fenster wirft einen starken Schlagschatten auf diese Ecke, einen Schatten, durch welchen die dort sitzende Figur gewissermafsen von der architektonischen Linie weg nach dem Lichte gedrängt wird.

So entwickelte hier Raphael aus neuen Anforderungen neue Schönheiten durch eine verschiedene A n w e n d u n g, aber durch eben so strenges Festhalten an dem architektonischen Gesetz. Wie aber, dürfen wir wohl schliefslich fragen, verfuhr Raphael, wo die Architektur auf den Raum nicht bestimmend einwirkte, wo also die Phantasie des Künstlers durch ihre Anforderungen nicht gebunden war? Zur Beantwortung dieser Frage kehren wir nach dem Vatican zurück, um zum Schlusse noch e i n Bild unserer Prüfung zu unterziehen: die Schlacht des Constantin. Wie ein breiter Teppich spannt sich das Gemälde von mehr als der doppelten Breite der Höhe auf weiter Wand aus, von unbewegten geraden Linien umschlossen. Hier ist mathematisch eigentlich nur ein Punkt, das Centrum, mit Nothwendigkeit gegeben; und diesen allerdings hielt Raphael in bestimmter Weise fest: präcis in der Kreuzung der Diagonalen erscheint die Figur Constantin's zu Pferde. Wie aber war

weiter ein Gesetz für die Gliederung des Raumes zu finden? Raphael suchte und fand es in der Natur des darzustellenden Gegenstandes. Auch eine Schlacht ist ein Kunstwerk. Zwar mag zuweilen die rohe physische Gewalt der Massen den Sieg verleihen; aber eine höhere Bürgschaft für denselben gewährt erst die Kunst, welche diese Massen zu leiten und mit Aufwand der geringsten Kraft die gröfsten Wirkungen zu erzielen versteht. Einen solchen nicht zufälligen, sondern nach dem Gesetze der Kunst errungenen Sieg nun darzustellen unternahm Raphael. Die kunstmäfsigen taktischen Linien, Bewegungen und Kräfte, welche die Entscheidung herbeiführen, bestimmen für ihn auch die künstlerischen Gliederungen der Darstellung im Bilde. Dem Constantin soll der Einzug in Rom verwehrt werden. Die natürliche Vertheidigungslinie, der Tiber, öffnet nur auf einem Punkte durch eine Brücke den Zugang. Jenseits derselben in der Ebene stellt Maxentius sein Heer zur Vertheidigung des Ueberganges auf. Im Bilde erblicken wir im Centrum diese Ebene, rechts die Brücke und den vorderen Lauf des Tiber, links die Höhenzüge, über welche Constantin heranziehen mufste, ihnen entsprechend rechts eine Hügelkette auf dem andern Ufer, während in der Mitte zwischen beiden ein weiter Blick in das obere Tiberthal sich öffnet. Jetzt entwickelt sich der Angriff Constantin's, aber nicht direct auf das Centrum des Feindes, von dem immer noch ein Zurückweichen auf die allerdings schmale Rückzugslinie der Brücke möglich gewesen wäre. Der erste und Hauptstofs erfolgt vielmehr in der Flanke; der linke Flügel drängt von der Seite nach dem feindlichen Centrum. Jetzt aber, wo dieses erreicht ist, in dem Moment, wo die Brücke forcirt und die Masse des feindlichen Heeres von der einzigen Rückzugslinie abgedrängt wird, rückt das bisher zurückgehaltene Centrum mit Constantin selbst energisch vor, während gleichzeitig Reitermassen des rechten Flügels den linken des Feindes umgehen und diesen gleichfalls auf das Centrum zurückwerfen. So ist des Maxentius Heer zwischen Constantin und Tiber eingekeilt und unentrinnbarer Niederlage preisgegeben, indem, was dem Schwerte entflieht, in den Wellen des Flusses seinen Tod findet. Diesen ganzen Vorgang erblicken wir im Bilde: rechts den entscheidenden Kampf um die Brücke, links die vordrängenden Reitermassen, im Centrum Constantin selbst Nicht eine oder einzelne Episoden sind dargestellt, sondern quer

durch das ganze Bild zieht sich Kampf, und die Wirkung der auf den Flügeln thätigen Kräfte culminirt im Centrum, wo die Seele des Feindes im Haupte des im Schlamme versinkenden Maxentius durch Constantin's Lanze getroffen werden soll. — Nur eine Gefahr blieb dem Künstler zu meiden übrig. Die langgedehnte Schlachtreihe konnte namentlich in ihrer oberen Begrenzung künstlerisch zu einförmig, zu ungegliedert erscheinen. Zwei Legionsadler mit dem Kreuze und eine Reiterstandarte, die hinter Constantin in den reinen Horizont hineinragen, würden sie für das äufsere Auge kaum genügend unterbrechen. Aber diese sichtbaren Symbole der drei Heeresabtheilungen weisen uns nach oben, wo in drei Engeln die göttliche Hülfe als eigentlich entscheidendes Moment erscheint. Sie sind das Zünglein an der Waage, in der das Geschick der Schlachten gewogen wird. Aber auch ihr Wirken ist nicht ein allgemeines, zufälliges oder willkürliches. Gradaus dringt der mittlere vorwärts; ein zweiter zu seiner Linken schwebt nicht eigentlich zu seiner Seite, sondern er begegnet ihm von der Seite kommend in der Bewegung nach demselben entscheidenden Mittelpunkte: es ist der Genius, die personificirte Potenz des linken Flügels, während die ergänzende Kraft des rechten in dem dritten Engel wirksam erscheint, der noch etwas nacheilend bald den verhängnifsvollen Kreis schliefsen wird. — So tritt uns also über der Mitte, über dem irdischen Lenker der Schlacht, die geistige Idee derselben, auf ihre einfachsten Elemente zurückgeführt, entgegen, und indem sich dieselbe zugleich als der Ausflufs einer höheren überirdischen Macht erweist, kann ihr der irdische Sieg nicht fehlen.

Ich stehe am Ende meiner Erörterungen und hoffe, dafs Ihre Verehrung für Raphael durch dieselben keine Beeinträchtigung erlitten haben wird. Ein Begriff allerdings, der der sogenannten künstlerischen Freiheit, wird etwas bestimmter und strenger gefafst werden müssen, als es gewöhnlich geschieht. Allein im Begriffe der Freiheit selbst liegt bereits die nothwendige Beschränkung. Freiheit ohne Schranke ist Willkür, und Willkür ist eben so unkünstlerisch wie Unfreiheit. Erst durch das Gesetz, innerhalb des Gesetzes kann wahre Freiheit bestehen und gedeihen; und so erkennen wir auch die Gröfse und den Vorzug Raphael's nicht darin begründet, dafs er sich über das Gesetz stellt, sondern dafs er es als Schranke gegen Willkür willig anerkennt und vollkommener als andere erfüllt.

H. Brunn.

ALBRECHT DÜRER'S EINFLUSS AUF DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN BEFESTIGUNGSKUNST.

Wir finden den Namen Albrecht Dürer's stets in der Reihe der Kriegsbaumeister aufgeführt, welche sich durch mehr oder minder werthvolle Vorschläge für die Ausführung von Festungsbauten bekannt gemacht haben, ohne dafs ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden wäre. Namentlich ward seiner Einwirkung auf die Entstehung gerade der modernen Deutschen Befestigungskunst nur selten die ihr gebührende Beachtung zu Theil.

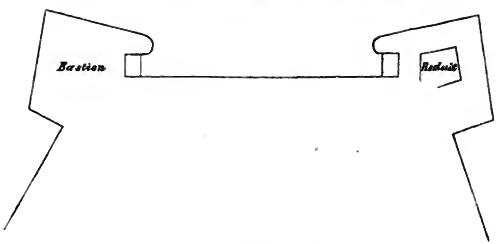
Die ersten Anfänge der neueren Befestigungskunst knüpfen sich an die Einführung der Feuerwaffen, mit deren Entwicklung und Ausbildung Hand in Hand sie weiter fortschreitet. Die Anwendung der Feuerwaffen im Kriege ist durchaus nicht als etwas plötzlich Geschehenes zu denken. Wie das Zündnadelgewehr in unserer Zeit Jahrzehnte brauchte, um zur Geltung zu kommen, so bedurfte das Schiefspulver mehrerer Jahrhunderte, ehe es allgemeine Verwendung zu Kriegszwecken fand. Die Unvollkommenheit der Waffentechnik hinderte es namentlich daran, seine volle Wirkung zu entfalten. Noch bis zum Jahre 1626 sehen wir in einer so tüchtigen Armee, wie der Schwedischen, Finnländische Bogenschützen kämpfen, und die Pike behauptete sich neben dem Feuergewehr bis in das 18. Jahrhundert hinein. Lange Zeit hindurch hat das Pulver nur als Feuerwerk gedient, mehr darauf berechnet, Schrecken als Schaden in den Reihen des Feindes zu verbreiten. Der entscheidende Einflufs der Feuerwaffen wird zuerst im 15. Jahrhundert sichtbar. Man ersetzte durch Geschütz allmählich die Belagerungsmaschinen, welche in den letzten Zeiten des Mittelalters sehr zurückgekommen waren und nur selten die festen Schlösser der Ritter, die Mauern der Städte zu brechen vermochten. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts entwickelt sich in Spanien und Italien zumeist das Artilleriewesen. Um 1376 wendeten die Venetianer gegen den Beherrscher von Carrara bereits Geschütz an, und 1494 sehen wir das Heer Karls des Achten in Italien von einer wohlorganisirten Artillerie von 140 Geschützen begleitet. Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts steht Herzog Alfons von Ferrara als der gröfste

Geschütz- und Befestigungskünstler seiner Zeit da, denn es mufste mit dieser Vervollkommnung der Artillerie die der Befestigungskunst gleichen Schritt halten, wollte sie sich einigermafsen ihr gegenüber behaupten. Die allgemeine Culturentwicklung wirkt stets auf das Kriegswesen zurück: so sehen wir auch hier die politische Zersplitterung Italiens in zahlreiche Herrschaften und Stadtgebiete, ferner das Emporblühen der Kunst auf Feld- und Festungskrieg ihren Einflufs üben. Endlose Kämpfe und Fehden lieferten Gelegenheit zu immer neuen Erfahrungen auf diesem Felde.

Die Kriegsbaumeister jener Zeit nahmen zunächst darauf Bedacht, die Befestigungen für die Aufstellung von Geschütz geeignet zu machen, damit dessen Wirkung auch der Vertheidigung zu Gute käme. Erdanschüttungen wurden zu diesem Zwecke hinter den Stadtmauern aufgeworfen und zu diesem Ende die bis dahin üblichen Thürme durch geräumige Werke ersetzt, Basteien genannt, welche, auf den ausspringenden Ecken der Stadtmauern gelegen, deren einzelne Zweige flankirten. Diese Altitalienische oder, weil sie von Spanischen Kriegsleuten den Italienern überkommen war,



Altitalienische (Spanische) Befestigungsmanier.

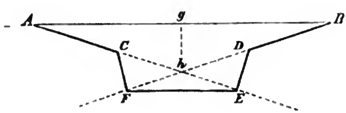


Neuitalienische Befestigungsmanier.

auch als 'die Spanische' bezeichnete Befestigungsmanier wurde bald mustergültig für ganz Europa, namentlich nachdem sie durch die Neuitalienische die bedeutende Verbesserung erfahren hatte, dafs gröfsere, noch mit einem Reduit versehene Basteien zur Anwendung kamen. Schon im 16. Jahrhundert waren Italienische Baumeister

in aller Herren Ländern, und so auch in Deutschland thätig, wo nach ihrer Anleitung ähnliche Befestigungen erstanden. Die Cittadellen von Spandau, Jülich, Antwerpen, sowie die Stadtenceinten von Cüstrin und Antwerpen datiren aus jener Zeit. Die sich auf diese Weise entwickelnde bastionäre Befestigung fand ihre rationelle Ausbildung und ihre Vervollkommnung im 17. Jahrhundert in Frankreich, wo die Kriege Ludwig XIV. und die Errichtung vieler neuer Festungen Gelegenheit, lehrreiche Versuche anzustellen, gab. Die beiden Ingenieure, durch welche das Bastionairtracé damals zum Abschlufs gebracht ward, sind Vauban und Cormontaigne, deren Entwürfe von nun an mafsgebend blieben. Erst in unserer Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, begann man in Deutschland, gestützt auf einige Andeutungen, welche Friedrich der Grofse durch Ausführung anders gestalteter Festungswerke gegeben hatte, von dem Bastionairtracé abzugehen, und es bildete sich in Preufsen eine eigenthümlich-Deutsche Befestigungskunst aus, welche alle bis dahin bestehenden Systeme überflügelnd, sich heute die unbedingte Anerkennung aller bedeutenden Militairmächte erworben hat.

Die leitende Idee des Bastionairtracé ist: durch die künstliche Gestalt des Festungswalles den ganzen davor gelegenen Graben zu flankiren. Der Wall wird dergestalt in einer gebrochenen Linie geführt, dafs vor demselben kein Punkt existirt, welcher nicht von dem auf den einzelnen Zweigen des Walles stehenden Geschütz zu erreichen ist. Die Construction einer diesen Anforderungen entsprechenden bastionirten Front ist folgende:



Eine Polygonseite wird zu Grunde gelegt, der Wall jedoch nicht auf derselben entlang geführt, sondern ein Theil desselben nach innen zurückgezogen. Man errichtet in der Mitte der Polygonseite AB einen Perpendikel $= \frac{1}{6} AB$, verbindet h mit A und B und verlängert die Verbindungslinien über h hinaus. Nun trägt man auf Ah und Bh von A und B aus je $\frac{2}{7} - \frac{1}{3} AB$ ab, von den gefundenen Punkten C und D aus fällt man dann einen Perpendikel

auf die verlängerten Linien *Ah* und *Bh*. Dadurch legt man die Punkte *E* und *F* fest, die verbunden werden. *ACFEDB* giebt nun die Linie des Walles an. Bei aufmerksamer Betrachtung derselben findet man, dafs sie ihren Zweck, sich selbst in allen Theilen zu flankiren, vollkommen erfüllt, vorausgesetzt, dafs die Linie *FE* lang genug ist, zu gestatten dafs man von dem hohen Walle aus den Punkt treffen kann, der vor der Mitte derselben auf der Grabensohle liegt. Natürlich ist diese Construction durch die begrenzte Tragweite der Feuerwaffen in bestimmte Dimensionen eingeengt, welche sie nicht überschreiten darf.

Die Deutsche Festungsbaukunst wird am besten durch das sogenannte Neupreufsische System repräsentirt, nach welchem jetzt alle bedeutenderen Festungen, wie Königsberg, Cöln, Coblenz, Posen u. s. w., erbaut werden.

Bei diesem System hat man davon abgesehen, dem Walle eine künstliche Grundrifsform zu geben, so dafs derselbe sich selbst flankirt. Das Tracé folgt vielmehr einfach dem Umrisse des Polygon's, welches den zu befestigenden Ort umgiebt. Um nun dem Graben eine kräftige Bestreichung zu geben, erhebt sich am Fufse des Walles meist eine mit Schiefsscharten versehene Mauer, welche gleichzeitig das Ersteigen verhindert. An diese Mauer angehängt liegen in den Theilen der Festung, wo besondere Stärke erforderlich ist, abgesonderte gemauerte Gebäude auf der Grabensohle, welche für Geschütz- und Gewehrvertheidigung eingerichtet sind. Diese Gebäude, Blockhäuser oder Caponieren genannt, geben dem Graben eine wirksame Flankirung. Oft werden sie in sehr bedeutenden Dimensionen, mit mehreren Stockwerken über einander ausgeführt, von denen dann nur das unterste nach dem Graben, die oberen dagegen nach dem Vorterrain hin mit ihrem Geschütz wirken sollen. Diese grofsen Caponieren erhalten wiederum Deckwerke von Erde, um sie dem feindlichen Feuer zu entziehen; sie werden dann meist die Brennpunkte der ganzen Vertheidigung und kleine selbständige Festungen in sich. Die Städtebefestigungen nach diesem Neupreufsischen System werden oft noch mit einem rings herum gelegten Gürtel detachirter Forts in Verbindung gebracht, welche eine vorgeschobene Vertheidigungslinie bilden und hinter denen eine im freien Felde geschlagene Armee zeitweise Schutz findet, um neu gestärkt unter günstigeren Verhältnissen wieder vorzubrechen.

Die vielen Vortheile, welche das Neupreufsische System, d. h. die Deutsche Befestigungskunst vor dem Bastionairsystem, d. h. der Italienisch-Französischen voraus hat, sind leicht zu erkennen. Wir heben die hauptsächlichsten hervor:

Vor allen Dingen gestattet das von dem Neupreufsischen System adoptirte Polygonaltracé nächst der gröfseren Frontalfeuerwirkung eine viel leichtere Berücksichtigung der Terrainverhältnisse und der Vortheile, welche sich aus diesen ergeben. Durch die Caponieren bilden sich selbständige Theile in der Befestigung, welche den Kampf noch fortsetzen können, wenn auch der Wall schon an einzelnen Stellen in Feindeshand ist, während eine bastionirte Front, an einem Punkte erstiegen, gänzlich in die Gewalt des Angreifers geräth. Bei der Bastionairbefestigung geht die gesammte Vertheidigung vom Walle aus, sie ist daher sehr exponirt, was namentlich bei den zur Flankirung bestimmten Batterien ein grofser Nachtheil ist, da deren Wirksamkeit in die letzten Stadien der Belagerung fällt und sie selten so lange zu conserviren sind. Bei der Neupreufsischen Befestigung stehen alle Flankengeschütze in kasemattirten Räumen; sie werden daher viel vollständiger den Zweck der Grabenvertheidigung erfüllen. Ferner ist es bei weitem leichter für den Angreifer, die einzelnen Zweige der bastionirten Front der Länge nach zu bestreichen, indem er Geschütze in deren Verlängerung postirt, als bei dem Polygonaltracé, dessen Winkel viel stumpfer sind. Die zahlreichen Caponieren und Hohlbauten bei dem Deutschen System geben ebenso viel sichere Unterkunftsräume für Mannschaften und Material ab, welche beim Bastionairtracé fehlen u. s. w. Das letzte hat fast nur den Vortheil der gröfseren Uebersichtlichkeit für sich; in allen andern Dingen besitzt das Neupreufsische System unbedingte Ueberlegenheit.

Diese leitenden Gedanken nun sind es, welche Dürer bereits seiner Befestigungslehre zu Grunde gelegt hat, wenn auch erfolglos. Zu derselben Zeit, wo sich das Bastionairtracé in Italien zu entwickeln begann, trat Albrecht Dürer mit seinem Werke: ‘Etliche underricht zu befestigung der Stett, schlofs und flecken’ auf, als der erste Deutsche Schriftsteller in diesem Fache. Sein Buch schrieb er im Jahre 1527, ein Jahr vor seinem Tode. Gewifs ist es von hohem Interesse, darin bereits alle die Grundsätze zu finden, welche heute die Hauptelemente der Deutschen Befestigungskunst bilden. So veränderlich auch die Kriegskunst in ihren Formen ist, so sind

die leitenden Gedanken doch fast zu allen Zeiten dieselben geblieben und die grofsen Genies haben sich eben deshalb über ihre Zeitgenossen erhoben, weil sie jene einfachen Principien unter allen Verkleidungen der Zeit wiedererkannten. Zu der seinigen fand Dürer keine Anerkennung, unserem Jahrhundert blieb es überlassen, seine Ideen, welche bis dahin nur ein antiquarisches Interesse hatten, zu verwirklichen, allerdings in wesentlich modificirter Form und mit den den Fortschritten der Kriegskunst und Waffentechnik angemessenen Mitteln.

Dürer's Vorschläge erzielen gleich denen der Italienischen Baumeister eine der Entwicklung der Feuerwaffen entsprechende Verbesserung der Städtebefestigung. Ueberall ist er dabei bemüht, die alten Stadtmauern uud ähnliche schon vorhandene Bauten zu benutzen und sie nur durch Erdanschüttungen u. s. w. für die Verwerthung der Feuerwaffen geeigneter zu machen. Bei Neubauten giebt er seinen Wällen grofse Breite, den Basteien, die er an denselben anbringt, bedeutende Ausdehnung, um viel und schweres Geschütz darauf placiren zu können. Dabei folgt er schon, ganz wie die modernen Ingenieure, dem Polygonaltracé. Der Wall erhebt sich 20 Fufs über den Bauhorizont; der Stadtgraben davor hat 55 Fufs Tiefe bei 2—300 Fufs Breite. Das Relief der Werke beträgt also nicht weniger als 75 Fufs und wird vor den Basteien noch dadurch erhöht, dafs am Fufse derselben in dem grofsen Graben wiederum ein zweiter kleinerer angelegt ist, von 12 Fufs Tiefe bei 18 Fufs Breite. Auf beiden Seiten bekleiden gewaltige Mauern den Wall, deren äufsere, welche den Geschossen des Feindes ausgesetzt ist, 18 Fufs Dicke erhält. Schon diese riesigen Dimensionen erklären die praktische Unausführbarkeit der ganzen Anlage, die, abgesehen von der Mühsamkeit des Baues, auch zu bedeutende Kosten erfordern würde. Dürer scheint diesen Uebelstand gefühlt zu haben; denn eine Betrachtung in der Einleitung seines Werkes, bei welcher er die nationalökonomische Seite berücksichtigt, soll jene Zahlen rechtfertigen: ‘Und ob man sagen wolt‘, führt er an, ‘es wurde vill kosten, so gedenk man an die Künig von Egipten, welche grofsen costen an die Pyramides gelegt haben, der doch nicht nutz ist, so doch dieser costen sehr nutz ist, haben die herrn vill armer leut die man sunst mit dem almusen erhalten mufs, den geb man taglon für ihr arbeyt, so dörffen sie nit betteln und werden dest-

minder zu aufruhr bewegt. Es ist auch besser ein Herr verpau ein grofs gelt, auf dafs er beleyben muge, dann dafs er in einer gehe von seynem feind ubereilt unnd aufs seynem land vertreben wurde wie das ein jeglicher geringes verstandes leychtlich abzunemen hat.'

Darauf handelt er die Anlage der Basteien ab. Hierbei fafst er sofort ein Princip ins Auge, das auch heute noch eine Rolle spielt und ebenfalls in der modernen Deutschen Befestigungskunst eines der Grundelemente bildet, nämlich: die Benutzung des Terrains. Er spricht diese Idee ziemlich bestimmt an folgender Stelle aus: 'Wer nun bauen will, der betracht erstlich die gelegene Oerter der statmauren, daraufs sich am füglichsten zu wehren ist, so man dan an derselben stat mer dan ein pastey bedarff, auff das man mit dem geschos zusammen reichen muge, settz man sie an die ort, da man am minsten beschossen mag werden. Und der bau werd gesetzt auff vesten grund, es sei auf fels lebendich erdrich oder pfael . . . .'

Meist erhalten die Basteien ihren Platz an den ausspringenden Ecken der Stadtmauer, da von hier aus durch eine Bastei zwei Linien flankirt werden können. Die Ecken werden durch eine Sehne von 300 Fuſs abgestumpft und diese giebt die Grundlinie für die Construction der Bastei. Dieselbe besteht in einem Thurme von Hufeisenform, dessen halbrunder Theil um 90 Fufs in den Stadtgraben hineinspringt, während das hintere viereckige Ende, 60 Fufs weit, innerhalb der Stadtmauer zurückgezogen ist. Der Zweck dieses Thurmes ist ein doppelter; denn er soll gleichzeitig nach dem Vorterrain hin wirken und den Stadtgraben flankiren. Für ihre Wirkung nach dem Vorterrain hin erhält die Bastei eine Plattform mit Brustwehr, Zinnen und Scharten, so dafs man darauf Geschütz grofsen und kleinen Kalibers postiren kann. Die Brustwehr ist stark nach unten geneigt, wodurch es möglich wird, in die Tiefe durch Feuer zu wirken; Geschütz und Vertheidiger sind durch Blendungen u. s. w. gedeckt. Da die Brustwehr rings herum läuft, also auch nach der Stadtseite hin einen Widerstand zuläfst, so bildet die Bastei ein vollkommen selbständiges, in sich abgeschlossenes Werk, welches bei der Erstürmung der Mauer nicht gleiches Loos mit derselben theilt. Diese Idee einzelner, in der gesammten Befestigung gelegener selbständiger Werke findet auch in der modernen Deutschen Befestigungskunst ihre Ausbeutung: auch hier ist

man bemüht, die einzelnen Theile so vertheidigungsfähig zu machen, dafs ihre Gegenwehr noch über den Fall der Festung im Ganzen hinausreichen kann.

Noch charakteristischer für den vorgerückten Standpunkt, den Dürer seiner Zeit gegenüber einnimmt, ist die innere Einrichtung der Bastei. Im Gegensatz zu allen seinen Zeitgenossen, welche die Vertheidigung von dem offenen Wall ausgehen lassen, stellt er seine wichtigsten Batterien, die Flankenbatterien, in bombensichere gewölbte Räume, ebenso bringt er Besatzung und Material in ausgedehnten Wohnkasematten unter. Durch diese Kasemattenanlage will er seiner Befestigung besondere Stärke geben; die Genauigkeit, mit der er alle Details über Gewölbe, Communicationen, Treppen u. s. w. angiebt, zeigt, wie viel Werth er darauf legt. Ganz dasselbe findet man bei dem Neupreufsischen Systeme wieder, dessen Ueberlegenheit über alle andern hauptsächlich in der Anwendung zahlreicher Hohlbauten besteht, welche nicht allein zur Aufnahme von Flankenbatterien, sondern auch zur Unterbringung der Vertheidigungsmittel dienen.

Dürer erkannte schon sehr richtig, wie vortheilhaft es sei, die Geschütze für die Grabenbestreichung bis zum letzten Momente der Vertheidigung der Zerstörung zu entziehen, um ihnen für den Augenblick, wo der Belagerer zum Sturme auf die Breschen schreitet, ihre volle Wirksamkeit zu erhalten. Eine hartnäckige Grabenvertheidigung kann am leichtesten einen bis dahin glücklichen Angriff aufhalten und zum Scheitern bringen; daher ist diese Deckung der Flankengeschütze von grofser Wichtigkeit. Dürer's Scharfblick und praktischer Sinn erkannte hier sofort das Einfachste und Beste, was zu thun ist; seine Zeitgenossen, namentlich die Anhänger des Bastionairtracé's, haben noch lange mit dem Problem einer guten Flankensicherung zu kämpfen gehabt, ohne es vollständig lösen zu können. Bei Dürer's System ist die ganze Bastei mit einer kasemattirten Batterie versehen, welche nach Front und Flanken wirkt; die Regeln, die er für die Bauausführung giebt, können noch heute als gültig angesehen werden:

'Die weyl aber', beginnt er, 'die nottorfft ereyscht das auch unden in den pasteyen streych und andere nidere wer gemacht werde, wil ich nun von demselben schreyben, dañ wie woll die gantz pasteyen, die nit andere wer dañ alleine oben haben in die

weiten dienen, sobald man aber zu schantzen anfecht oder in den Graben kompt; seind die gemelten pasteien nicht allein nichts nutz, sondern merklich schad, dann man vor derselbe pastey andere streichwer nit brauchen kan. Damit nun die auch unden zu der wer dienen, mogenn sy also gemacht werde:' — und nun erfolgt eine ausführliche Beschreibung dieser Batterien, welche den neuesten derartigen Bauten vollkommen entspricht. Selbst die Abmessungen für die Breite der einzelnen Geschützstände, für die Tiefe des ganzen Batteriegewölbes stimmen mit den heutzutage normirten beinahe genau überein. Bemerkenswerth ist, dafs Dürer schon auf eine gute Ventilation und auf Zuführung von Licht achtet, während fast alle andern aus jener Zeit herstammenden Kasemattenbauten dumpfig und finster sind. Auf gute Rauchabzüge legt er besonderen Accent, und in der That haben solche auch bedeutenden Werth, da der Pulverdampf leicht in dem engen Raum der Kasematte den Aufenthalt unerträglich macht. Die von ihm angegebenen Rauchabzüge kommen heute fast unverändert in Anwendung-

'Damit aber d'rauch so man anfecht zu schissen sein Ausgang haben mög ist von nöthen schlöt und underhalb derselbenn lufft locher zu machenn dann an solche kann man nit in den gewelben beleyben, welche auch derhalb samt den schlöten ein gutte weyten haben mussen, darumb sollen diese rauchlocher unnd schlöt rund und fier schuh weit gemacht werden zu nechst under dem gewelb der streichwer das underst hinaus geen. Aber die schlöt für man rund gemauert wie man die Brunnen macht grad durch die gewelb so hoch oben zu der mauren hinaus als es not ist und d'selb Ausgang soll gar stark verwart werden, auch soll man solche rauchlocher vergittern u. s. w.

Aehnliche, mit den heutigen vollkommen übereinstimmende Details giebt er für die übrigen Theile seiner kasemattirten Batterieen, welche er mit dem Namen 'streichweren' belegt — namentlich bespricht er die Einrichtung der Scharten genau, und auch diese sind ebenso angelegt wie es noch heute geschieht.

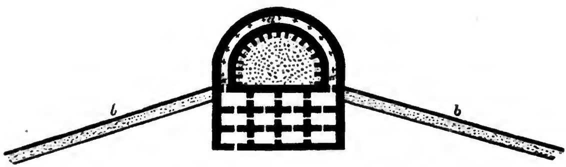
Die Wohnkasematten nehmen den hinter die Stadtmauer zurücktretenden Theil der Bastei ein, und sind hier in einer Ausdehnung angelegt, wie man sie nur bei ganz neuen Deutschen Befestigungen wiederfindet. Die Wohnräume sind sämmtlich bombensicher eingedeckt und, da sie im Ganzen eine Tiefe von 60 Fufs einnehmen,

in drei Reihen hinter einander angelegt, ähnlich wie sie die Festung Graudenz besitzt. Die vorderste, nach der Stadtseite gelegene Zimmerreihe wird durch grofse Fenster erhellt; die inneren, in das Bastion hineinführenden, sind dunkel und wohl mehr für die Aufbewahrung des Materials, als zu Wohnungen bestimmt. Die ganze Bastei erhält in Friedenszeiten zum Schutz gegen den Einflufs der Witterung ein leichtes Ziegeldach.

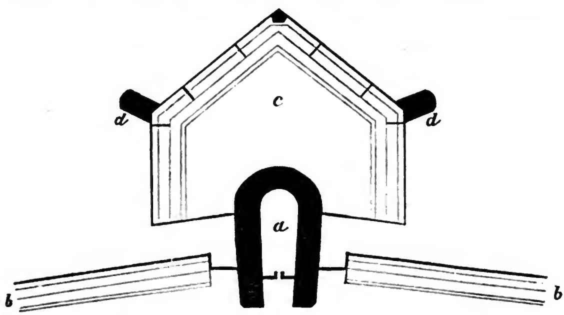
Aber nicht allein in dem Entwurf dieser Flankenbatterien besteht Albrecht Dürer's Verdienst um die Entwicklung der modernen Deutschen Befestigungskunst. Es ist weiter oben erwähnt worden, dafs das Neupreufsische System auf dem Polygonaltracé beruhe und seine Haupteigenthümlichkeit darin bestehe, dafs die Grabenvertheidigung nicht wie bei dem Bastionairtracé vom Walle aus geführt wird, vielmehr zu diesem Zwecke auf der Grabensohle besondere Gebäude (Blockhäuser und Caponieren) liegen. Die Anwendung dieser Caponieren ist bei dem Neupreufsischen System so häufig, dafs man der ganzen Befestigungsart oft den Namen Caponier-Befestigung beilegt. Diese Caponieren sind aber ebenfalls schon von Albrecht Dürer angegeben worden und von ihm in die Deutsche Befestigungskunst übergegangen. Die Anwendung der Caponieren geschieht von ihm ganz im Sinne der modernen Kunst zur Grabenbestreichung, und zwar sowohl da, wo die Erbauung einer Bastei auf zu grofse Schwierigkeiten stofsen würde, als auch, wo es sich um die Verstärkung einer schon vorhandenen Stadt-Enceinte handelt. Sie haben häufig runde Form und gleichen einem kleinen Thurme, der mit Schiefsscharten versehen ist: solche Caponieren liegen alle 200 Fufs auf der Sohle des zu bestreichenden Grabens. Ihre Verbindung mit der Stadtmauer ist nicht recht bestimmt angegeben; Dürer sagt darüber nur: 'dise streychweren sollen heymlich eyn und aufsgeng haben.' Meist ist die Form die eines länglichen Vierecks, das an den Fufs der Stadtmauer angehängt ist. In der Mitte befindet sich ein kleiner Hof mit einer zweifachen Ueberdachung und guten Rauchabzügen; rings herum läuft eine bombensichere Gallerie mit Geschütz und Gewehrscharten. In dieser Gestalt wendet Dürer die Caponieren, die er sehr bezeichnend ebenfalls 'streychwer' nennt, gleichfalls an, um den Graben an dem Fufse seiner Thurmforts zu vertheidigen. Wie wirksam solche Caponieren gegen den Sturm des Angreifers sind, weifs Dürer schon

ebenso zu würdigen, als die Ingenieure unseres Jahrhunderts, welche davon wieder Gebrauch gemacht haben. Er selbst sagt darüber: ‘solcher wer ist fast not und nutz, so die feynd mit hauffen in den graben fallen.’

Vergleich einer Stadtbefestigung nach Dürer mit dem Neupreufsischen System.

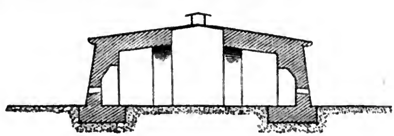


Dürer's Befestigung mit Basteien. *aaa* Streichwer der Bastei, *bb* Stadtmauer.

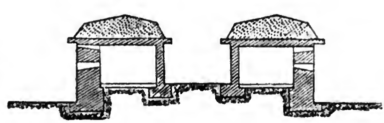


Stadtbefestigung nach dem Neupreufsischen System aus dem 19. Jahrhundert. *a* Hauptgrabencaponiere, *b* Hauptwall, *c* Deckwerk der Hauptgrabencaponiere, *dd* Caponieren zur Bestreichung des Grabens vor dem Deckwerk.

Dürer's abgesonderte Streichwer im Profil.



Moderne Grabencaponiere für Geschütz im Profil.



Dürer's Stadtbefestigung gleicht in Bezug auf die leitenden Grundgedanken so sehr den modernen Deutschen Befestigungen, daſs die Aehnlichkeit auch äuſserlich in's Auge springt. Fassen wir nun die Hauptsachen zusammen, so sind von ihm folgende Elemente der Deutschen Befestigungskunst aus dem 19. Jahrhundert bereits zur Anwendung gebracht worden:

1) Die Benutzung der Polygonalform für das Tracé seiner Stadtbefestigung;
2) die kasemattirten Batterieen zur Grabenvertheidigung, versehen mit guter Ventilation u. s. w.;
3) die Grabenvertheidigung durch Caponieren;
4) die Anlage groſsartiger Wohnkasematten und bombensicherer Unterkunftsräume;
5) die Selbständigkeit einzelner Befestigungstheile.

Die Abmessungen und die Art der Ausführung sind natürlich, der veränderten Gestalt der Bewaffnung und Kriegführung angemessen, heutzutage anders als zu Dürer's Zeit. Die Theorie aber ist bestehen geblieben; ein Beweis, wie richtig der groſse Meister dieselbe erkannt hat.

Auſser diesen Entwürfen rührt noch eine Reihe anderer von Dürer her; so hat er z. B. schon verschanzte Lager projektirt, welche an die alten römischen Lager erinnern. Jedoch nur einer seiner Vorschläge hat, so zu sagen, eine gute Carriere gemacht. Es ist dieses sein Thurmfort, von ihm Clause genannt, ein rundes, mehrere Stockwerke hohes Gebäude, das in Gestalt und Abmessungen der Bastei sehr nahe kommt. Die unterste, über der Grabensohle gelegene Etage ist zu Geschütz- und Gewehrvertheidigung eingerichtet, die beiden oberen dienen zu Wohnungen, deren Fenster nach dem in der Mitte gelegenen Hofe führen. Den Thurm umgiebt ein Graben, der durch vier, von seinem Fuſse vorspringende Caponieren (Streichweren) vertheidigt wird. Diesen Graben vollständig umschlieſsend erhebt sich eine kreisrunde Walllinie (Enveloppe), in deren unterem Theil ebenfalls eine kasemattirte Gallerie für Geschütz und Gewehr angebracht ist, welche nach einem zweiten vor der Enveloppe liegenden Graben wirkt, der auſserdem wieder eine Flankirung durch Caponieren erhält. Zur Wirkung nach dem Vorterrain hin dient nur das auf den Plattformen dieser Enveloppe und des innern Thurmes (Donjon) aufgestellte Geschütz, weil Dürer den

50 Fuſs tiefen, 2—300 Fuſs breiten Graben als den Hauptkampfplatz ansieht.

Die Clause soll zur Sicherung einzelner Punkte dienen, zur Verschlieſsung von Pässen, zur Deckung von Stromübergängen, Landungsplätzen u. s. w. Die Einleitung zur Abhandlung der Thurmforts spricht sich folgendermaſsen darüber aus: 'Ob ein herr in seynem Land ein engen ebenen platz hätte, der zwischen dem mör oder einem groſsen Wasser und einem gepürg oder hohen felsenn läge, so der fels oder gepürg also gestalt were, das man mit keinem gewaltigen Zeug darüber kummen möcht und der Weg zwischen dem gepürg und wasser were etwas eng aber von einer groſsen länge, der möcht dahin ein feste Clausen pauen: durch die das Land an demselben ort beschlossen wurde.'

Es ist hierin also nichts Anderes, als die Idee der Fortbefestigung in ihren ersten Anfängen, ausgesprochen, welche heute eine so wesentliche Rolle spielt. Dürer's Absicht ist zunächst zwar nur, Gebirgsdefileen durch Forts zu sperren, doch giebt er damit die Anleitung, strategisch wichtige Punkte überhaupt auf diese Weise zu sichern. Dürer's Clause ist nun wirklich, wenn auch in modernisirter Form, zur Anwendung gekommen, namentlich bei der Deckung von Hafeneingängen und an Orten, wo der Raum zu Erdwerken nicht vorhanden ist. Die neueren Bauten dieser Art sind runde Thürme, dem Donjon der Clause ähnlich, doch von geringeren Abmessungen und durch alle Stockwerke hindurch für Geschütz eingerichtet. Ein jüngerer Ingenieur, der 1776 als Schriftsteller über Fortification auftretende Franzose Montalembert, hat diese Thurmbefestigungen in der neueren Form angewendet und sie namentlich zu Reduits für detachirte Forts bestimmt. So ist z. B. Linz mit einem Gürtel solcher Forts umgeben, welche dort den Namen Maximiliansthürme führen. Das Fort Sumter bei Charleston, ebenso der Dohna- und Wrangelthurm in der Befestigung von Königsberg u. s. w. sind ähnliche Bauten, welche die Entstehung ihrer Formen auf das Dürersche Thurmfort zurückführen können. Dürer gebührt daher auch hier der Ruhm, das bereits angedeutet zu haben, was die Gegenwart als richtig erkannt hat.

Ganz in der von Dürer angegebenen Form ist die Clause allerdings niemals zur Ausführung gekommen; dazu sind die von ihm bestimmten Dimensionen zu riesig. Er behauptet zwar mit einem

gewissen Recht: 'grofse feste land bedörffen auch feste Clausen und eyngäng, wie das land Catalonia gegen Frankreich durch das stark schlofs und Clausen Salsus verwart ist, dergleichen auch andere land mer', doch hätte er, wenn er die Abmessungen seiner Bauten mehr den Bedürfnissen und Mitteln seiner Zeit angepafst haben würde, gewifs gröfseren praktischen Erfolg erzielt, während so seine Vorschläge eigentlich nur in der Theorie Werth erhalten. Dürer hat jedenfalls die Uebertreibungen seiner Profile gefühlt; denn er hält es für nothwendig, die Einwände, welche er selbst voraussah, mit einigen Worten abzufertigen: 'Ob nun von yemand gesagt wolt werden, ein solichs gelegen ort wer nit leicht zu finden, und so das gleich gefunden wurd könt ein solich gepau nit an grossen kosten gepaut werden, Zu dem sag ich, wie im anfang gemelt das nur ein grofser mechtiger Kunig oder herr der grosse land und vil reychthumbs hat, solch gepeu zu verpringen mag verschaffen, dan wer das nit zu thon vermag, dem ist solcher pau nit beschrieben.'

Wenn es nun auch zum Nachtheil für Dürer's Erfolge als Kriegsbaumeister ausgefallen ist, dafs er seine Zahlenangaben nicht mehr den Wünschen seiner Zeit anpafste, so thut das doch der Richtigkeit seiner Theorie keinen Abbruch und es ist interessant zu sehen, wie er mit dieser auf einem wesentlich modernen Standpunkte steht. Es ist das indessen leicht verständlich. So complicirt äufserlich eine Festung in ihren Formen erscheint, so sind die sie bedingenden Elemente dennoch höchst einfach und beständig. Eigentlich läuft ja Alles darauf hinaus: unter Berücksichtigung der gegebenen Terrainverhältnisse die eigene Feuerwirkung zu begünstigen, die feindliche dagegen zu schwächen. Ein Mann von dem Scharfblicke Dürer's konnte daher sehr wohl damals bereits das Richtige in seinen grofsen Zügen auffinden. Nur ein einziges Element der modernen Deutschen Befestigungskunst ist ihm entgangen: die Begünstigung eines offensiven Vorgehens der Besatzung gegen den Belagerer; denn es fehlen ihm alle ein solches Verfahren ermöglichenden Festungsanlagen aufserhalb des Stadtgrabens. Indessen es ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen; Befestigungen dienten seiner Zeit nur zum Schutz der Städte, welche sie einschlossen; heutzutage haben sie den Zweck, vorbereitetete Schlachtfelder zu bilden. Auch war ja Dürer selbst nicht Soldat uud eine so rein taktische Rücksicht mufste ihm daher fern liegen.

Bei seinen Zeitgenossen hat Dürer als Kriegsbaumeister keine Anerkennung gefunden, seine Ideen aber haben sich mehr oder minder scharf ausgeprägt, bei fast allen Deutschen Ingenieuren traditionell erhalten und sind das Erkennungszeichen der specifisch Deutschen Festungsbaukunst geworden, als deren Begründer Dürer angesehen werden mufs. Drei Jahrhunderte sind verflossen, ehe man den Werth seiner Thätigkeit erkannte und erst unsere Zeit hat seinen Ruhm verkündet; der seinigen war er zu weit voraus. Die Anerkennung die ihm bei Lebzeiten versagt geblieben ist, wird ihm heute in um so reicheren Mafse zu Theil, als das auf von ihm gelegten Fundamenten beruhende Neupreufsische System, die Deutsche Befestigungskunst, sich hoch über die Italienische und Französische erhoben hat, vor denen das seinige einst zurückstehen mufste.

Colmar, Freih. von der Goltz.

GIOTTO'S BERUFUNG NACH AVIGNON.

Ich hatte mir erlaubt im Leben Michel Angelo's (Cap. I.) Giotto's Reise nach Frankreich als ein feststehendes Faktum anzunehmen und zu benutzen. Es scheint jedoch dafs Giotto niemals nach Frankreich gelangte.

Vasari erzählt (I, 323) Giotto sei von Benedict XI (es steht irrthümlich IX da, was eine Unmöglichkeit wäre) nach Rom berufen worden. Nach dessen Tode habe ihn Clemens V, der erste Pabst welcher nach Frankreich ging, nach Avignon mitzugehen gezwungen, wo er, wie an vielen anderen Orten des Landes, zahlreiche Gemälde, Tafeln sowohl als Fresken, zu grofser Zufriedenheit des Pabstes und seiner Umgebung zu Stande gebracht. Im Jahre 1316 sei er darauf, beladen mit Ehren und Reichthümern, nach Florenz zurückgekehrt, unter anderem ein Portrait des Pabstes mitbringend, welches später in Taddeo Gaddi's Besitz gelangte.

Dies wäre, da Clemens V im Jahre 1305 gewählt ward, eine Abwesenheit von 11 Jahren.

Nichts präciser als diese Daten. Zwar konnte Giotto nicht von 1305 bis 16 in Frankreich gewesen sein, da er 1306 z. B. in Padua war. Auch mufste sofort auffallen, dafs Ghiberti's Commentarien, welche Vasari's Hauptquelle gewesen sind, gar nichts von dieser Reise enthalten; es wäre jedoch eine zu weit gehende Kritik gewesen, darauf hin diese Nachrichten einfach zu streichen.

Und so nimmt denn auch Schnaase die Reise nach Avignon als unbedenklich an. Einige Zeit nach 1312 meint er, (VII, 381), möge Giotto nach Avignon berufen worden sein, wo indessen nur noch sehr zerstörte und zweifelhafte Ueberreste ihm zugeschrieben würden.

Crowe und Cavalcaselle sind die ersten welche die ganze Expedition in Abrede stellen, indem sie (I, 272, Note 2) eine Passage des 1510 in Rom erschienenen Opusculum: de Mirabilibus Romae von Francesco Albertini anführen, welche folgendermafsen von ihnen citirt wird: 'Fuitque (Giotto scil.) a Benedicto XI pont. max. in Avinionem, ad pingendum martyrorum historias accīt. ingenti precio. Morte interveniente, opus omisit.' Benedict XI, den Vasari fälschlich IX schreibe, erklären sie, habe einen Legaten aus Treviso nach Florenz gesandt, der sich dort von Giotto's Brauchbarkeit überzeugte, worauf der Pabst den Künstler für ein hohes Gehalt nach Avignon engagirte. Allein der Tod des Pabstes habe diesen Plänen, bevor die Reise noch angetreten worden sei, ein Ende gemacht.

Wie denn kommt Benedict XI nach Treviso und nach Avignon? Crowe und Cavalcacelle übersehen einmal, dafs erst Benedict's XI Nachfolger nach Avignon ging, sodann dafs Giotto bereits unter Benedict's Vorgänger Bonifaz VIII in Rom gearbeitet hatte, es also keiner neuen Prüfungen bedurfte um sich über das Talent des Meisters zu unterrichten. Schon die Herausgeber des Vasari machen (V, 320, nota 1) darauf aufmerksam dafs Vasari's Angabe, Benedict XI habe Giotto nach Rom berufen, ebendeshalb falsch sein müsse weil Dokumente dessen Thätigkeit unter Bonifaz VIII bereits bewiesen.

Dafs Benedict XI Giotto nach Avignon habe schicken wollen, mochte es immerhin von Albertini berichtet werden, durfte demnach unmöglich als faktisch angenommen werden. Was Treviso anlangt, von wo dieser Pabst einen Legaten gesandt haben soll, so schreibt Vasari allerdings (I, 320) Giotto sei so berühmt geworden

'che papa Benedetto IX da Treviso mandasse in Toscana un suo cortigiano a vedere che uomo fusse Giotto.' Das 'da Treviso' bezieht sich hier jedoch auf den Pabst, welcher von Treviso stammte, und bestätigt damit dafs Vasari in der That Benedict XI, und nicht IX, meinte. Benedict XI, welcher am 1. November 1303 in Rom gewählt ward, zu Ostern des nächsten Jahres von dort flüchtete und im Juli 1304 zu Perugia mit Tode abging, hatte während seiner unsichern Regierung schwerlich Gedanken für Giotto übrig (s. Gregorovius, V, 590). Das Richtige ergiebt sich wenn wir Albertini's Stelle in ihrem ganzen Zusammenhange betrachten. Weder von Benedict IX, noch XI ist die Rede und auch von dem Tode eines Pabstes nicht.

Wir lesen bei Albertini (Imp. Lugd. MDXX p. 54):

'In Vaticano est porticus Sancti Petri duplex, in pariete unius est navis fluctuans cum Apostolis*) e musivo depicta ab Jocto Florentino pictore excellentissimo simul cum architectura, ut apparet in praeclara turri marmorea ecclesiae florentinae. Opera cujus per Italiam multis in locis extant, fuitque a Benedicto XI pontefice maximo in Avinionem ad pingendum martyrum hystorias accitus ingenti praecio, morte interveniente opus omisit. In sepulchro marmoreo cujus sunt carmina:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit. Ut aperte dicam in epitaphiorum opusculo.'

Ich glaube, Jedermann wird hieraus sogleich ersehen, dafs nicht der Tod des Pabstes, sondern der Giotto's gemeint war. Nun aber starb Giotto 1336 in Florenz; während zwei Jahre vorher in Avignon Benedict XII zur Regierung gekommen war. Ohne Zweifel hat Albertini XII schreiben wollen statt XI. So gut Vasari irrte, der, vielleicht mit der Stelle Albertini's im Auge, IX aus XI machte, ebenso gut konnte Albertini selbst oder dessen Drucker XI gesetzt haben, wo XII gemeint gewesen war.

Giotto hätte demnach im Jahre 1335, etwa auf der Höhe seines Ruhmes, den Ruf nach Avignon erhalten. Nun auch erklärt

*) Was dies heute fast durchweg neue Werk anlangt, mache ich auf eine so viel ich weifs bisher übersehene Stelle aus Alberti's kleinem Buche de pictura aufmerksam, worin die in jedem Kopfe individuell zum Ausdruck gebrachte Besorgnifs der Insassen des Schiffes als ein hoher Vorzug des Werkes gepriesen wird.

sich 'praecio ingenti, was im Jahre 1303, dem jungen 27jährigen Meister gegenüber, auffallend erscheinen könnte. Im Begriff dem Rufe Folge zu leisten, mufste Giotto durch den Tod diese Bestellung einbüfsen — Morte interveniente opus omisit. —

Was meine zu Anfang dieses Aufsatzes erwähnte Hypothese anlangt, so gebe ich sie im Allgemeinen nicht auf. Ich bin nach wie vor der Meinung, dafs französische Miniaturen von entscheidendem Einflusse auf die Entwicklung der italienischen Malerei waren, wie sie unter Giotto in Toscana plötzlich zur Blüthe kam. —

Aus Albertini drucke ich hier noch ab was in den, der Ausgabe von 1520 angehängten 'Laudibus Civitatum Florentie et Saonensis' über die Florentiner Maler und Bildhauer seiner Zeit (1509) sich gesagt findet.

'Quid dicam de viris excellentibus in pictura ut fuit Joctus ac Thomas masacius. Stephanus symia. Thadeus ghaddus. Philippus carmellita. Johannes ordinis praedicantium. Andreas et paulus ocellius. et pisellus. Omitto modernos, scilicet Leonardum vincium, Domenicum Gilandarium a quo nonnulla a teneris annis didici. Alexandrum botticellum. Philippum brandolinum et Laurentium Credium. In sculptura vero Donatum et desiderium, ac Lucam de Rubea, qui terreas statuas cum viro (vitro?) mixtas, ut optimus inventor primus fuit. Laurentium de Cionis. Andream Varrocchium, et Antonium rosellum. Philippum Brunellescum et Minium. Omitto Antonium et Matthaeum pullarios et Michaellem archangelum (sic.) qui et pictura excellentissimus. Omitto praeterea Andream sansuinum et Antonium de Ponte Sevio. Omitto impressores et miniatores et scriptores infinitos et moniales ipsas, quae quidem diversa volumina pontificibus ac regibus scripsere ac picturis et auro exornaverunt. in architectura vero habuit praedicta civitas Philippum brunellescum. Bernardum rossum. Franciscum ciecam. Laurentium de medicis, qui et musica et oratoria praeclarus fuit cum arte militari, ab omnibusque appellabatur amator omnium virtutum et pater virorum excellentissimorum.

Antonio da Pontasieve finden wir hier an sehr ehrenvoller Stelle. Uebrigens ist nur bekannt von ihm, dafs er 1514 unter den von Raphael am S. Peter angestellten Scarpellinen sich befand (cf. I, 215 dieser Blätter). Sonderbar ist die Art wie Michelangelo hier und sonst zu Michelarcangelo gemacht wird.

Die im Vatican damals arbeitenden Meister, Raphael an der Spitze, nennt Albertini nicht. Er sagt nur 'Sunt praeterea aulae et camerae adornatae variis picturis ab excellentissimis pictoribus concertantibus hoc anno instauratae.' Ueber die sistinische Capelle: Capella P. P. Syxti IIII in palatio apostolico perpulchra, in quae sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium videlicet: Petri de castro plebis et Alexandri et Dominici et Cosmae et Philippi florentinorum. quam tua beatitudo ferreis catenis munivit, ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit opus praeclarum Michaelis archangeli florentini statuariae artis et picturae praeclarissimi.

Das 'superiorem partem' bezieht sich auf die 1509 enthüllte eine Hälfte der Sixtinischen Decke. Signorelli ist ausgelassen. Ich weiſs nicht, ob daraus, sowie auch aus dem Umstande daſs die Malereien des Vatican sehr nebenbei behandelt werden, der Schluſs erlaubt scheint, daſs die modernen Werke welche damals entstanden, nicht in dem Maaſse Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit waren als es jetzt scheinen möchte. Doch wurde Raphael's erstes Zimmer erst 1511 vollendet.

Jedenfalls ist Albertinelli's Buch für den welcher ein Bild vom Zustande der Stadt zu der Zeit wo Raphael dort eintrat, gewinnen möchte, der beste Leitfaden.

Graf G. Campori zu Modena hat uns mit einem Bande Lettere Artistiche inedite beschenkt, welcher, in Modena bei Soliani im vorigen Jahre erschienen, mir erst jetzt zugekommen ist.

Das Wort 'beschenkt' paſst im vollsten Sinne für eine, wie der Titel lehrt, nur 250 Exemplare starke Auflage. Kunstwissenschaftliche Bücher rein gelehrten Zweckes müssen einstweilen immer noch zu den Arbeiten gezählt werden, bei denen die Genugthuung des Autors, etwas Nützliches gethan zu haben, die beste, oft einzige Belohnung bleibt.

Campori's Buch enthält auf fast 600 Seiten über 550 Nummern Briefe, vom Beginn des 16. Jahrhunderts an bis auf unsere Tage

beinahe. Zugegeben sind überall Erklärungen, sowohl biographischen als sachlichen Inhaltes; ein Index am Ende erleichtert die Benutzung. Das Buch schliefst sich so in würdiger Weise den früheren Publikationen des für sein engeres Vaterland, Modena, seit Jahren unermüdlich thätigen Gelehrten an und liefert besonders für das vorhergehende und das laufende Jahrhundert interessante Beiträge zur Kenntnifs der zwischen Künstlern und Kunstforschern hin- und hergehenden Mittheilungen.

Ich könnte hier bereits auf eine Anzahl Punkte von besonderem Interesse hinweisen, welche mir bei dem ersten Durchsehen des Buches in die Augen fielen, behalte dies jedoch einer späteren eingehenderen Besprechung vor.

Die beigegebenen Photographieen gehören zu dem ersten Aufsatze dieses Heftes. Sie wurden so eng auf eine Seite zusammengebracht, um die Möglichkeit, sie mit einem Blicke vergleichend übersehen zu können, am bequemsten zu schaffen. Sie sind deshalb auch in so kleinem Formate angefertigt worden. Man hebt diese Verkleinerung durch Anwendung eines etwas grofsen Vergröfserungsglases sehr bequem wieder auf. Disputa, Schule von Athen und Parnafs sind als die zuerst von Raphael in Rom geschaffenen Werke der Camere Vaticane, ganz besonders geeignet seine Compositionsweise zur Anschauung zu bringen.

SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

Die diesem Hefte angefügte Photographie stellt eine Todtenmaske dar, deren Anblick mir bei meiner letzten Anwesenheit in Darmstadt zu Theil ward. Herr Dr. Becker, Privatsecretär der Prinzessin Alice von Hessen, K. H. ist in Besitz dieser Kostbarkeit. Er nahm sie aus einem sorgfältig gearbeiteten, von Glasplatten gebildeten Kasten und reichte sie mir hin ohne ein erklärendes Wort beizufügen.

Ich glaubte, beim ersten Blick darauf, niemals ein edleres Antlitz gesehn zu haben. Man täuscht sich so oft bei Physiognomien. Lichtenberg scheint nicht Unrecht gehabt zu haben mit seiner spöttischen Kritik der Lavater-Goethe'schen Bestrebungen in dieser Richtung. Die edelsten Züge lügen uns mit einer Ahnung tiefer Gedanken an, die niemals mit ihnen in Wirklichkeit zu thun hatten; das gewöhnlichste, hausbackenste, gleichgültigste Gesicht ist nicht selten die unscheinbare Maske eines bedeutenden Geistes. Man begreift nur zu sehr bei längerer Lebenserfahrung, Napoleons Grundsatz: er gebe nichts mehr auf das Aussehen eines Menschen, er gebe ihm eine Arbeit und urtheile danach wie sie ausgeführt sei.

Und trotzdem: wir verlangen das Gesicht eines Mannes den wir verehren und suchen in seinen Zügen die Bestätigung seines Geistes. Mag das Leben aber hier oft genug täuschen, der Tod täuscht nicht so leicht. Es ist als kehrte in den ersten Momenten nachdem seine Hand sich beherrschend und beruhigend auf den Menschen gelegt, das in dessen Züge sichtbar zurück als endliches Siegel, was sie als wirkliche Mitgabe der formenden Natur enthielten: der wahre Inhalt der ganzen Existenz. Wunderbare Aehnlichkeiten treten in diesen ersten Minuten nach den letzten Minuten wieder hervor, wunderbare Bestätigungen des Charakters. Mag es eine Täuschung sein: wie Viele sind ihr nicht unterlegen und halten fest an ihr.

Was ich in der Hand hielt, war vor Jahrhunderten von dem Antlitz eines Todten abgeformt worden und dennoch rief es seine letzten Momente unmittelbar zurück. Im Barte hielt der Gyps noch einige von den röthlichen Haaren fest, die er mitgenommen, frischgefaltet zeigte sich das den Hals umwindende Leintuch, kaum ge-

schlossen schienen die Augen. Und welche Höhlen in denen sie lagen, welch reiner, edler Schnitt der gebogenen Nase, welche wunderbare Form der Stirn. Ich fühlte, diefs mufste ein Mensch gewesen sein in dessen Hirn edle Gedanken wohnten. Ich fragte. Man bedeutete mich die Rückseite des Gypses zu betrachten. Da war in den Rand, in Ziffern des 17. Jahrhunderts eingeschnitten: † Ao Dm̄ 1616. Ich wufste von Niemand anders der in diesem Jahre starb, als von dem einen der in dem Jahre geboren ward in welchem Michelangelo starb, 1564 — Shakspeare.

Etwas so überzeugendes lag in dem Anblick dafs mir kein Zweifel aufstieg. Allein es wäre Unrecht dem allein zu vertrauen. Wir wissen wie lange der Schädel eines obscuren Abbate in der Accademia di San Luca zu Rom für Raphaels Schädel gehalten ward, den Goethe noch als solchen bewunderte, bis sich in neuerer Zeit der Irrthum aufklärte. Und so, in England, wo Dr. Becker seinem Schatze zuerst Anerkennung zu verschaffen suchen mufste, hat man noch nicht ganz an die Authenticität der Maske glauben wollen. Man hat sie nicht zurückgewiesen, im Gegentheil man hat sich bereitwillig gezeigt Beweise für die Aechtheit zusammenzubringen und es ist viel herbeigeschafft worden, dennoch fehlt zur Ueberzeugung der öffentlichen Meinung in London ein Letztes: der Beweis, dafs die Maske aus England nach Deutschland gekommen sei; und deshalb, was ich hier darüber sage, nicht blofs in der Absicht gesagt, auf diese Maske hinzuweisen ihrer Schönheit und ihres Werthes wegen, sondern um die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie zu lenken: ob irgend Jemand vielleicht im Stande wäre, beizutragen zur Lösung der Frage auf die es ankommt: hat ein Mitglied der Familie, in deren Besitz die Maske war, im Laufe des vergangenen oder des 17. Jahrhunderts sich in England befunden? Diese Familie ist ausgestorben nämlich, und es war bisjetzt nicht möglich, Nachrichten über eine solche Reise nach England zu schaffen. Es ist die Familie des 1843 in Mainz verstorbenen Domherrn Grafen Franz von Kesselstadt, aus dessen Sammlung von Antiquitäten und Merkwürdigkeiten Shakspeare's Todtenmaske herrührt.

Die Art wie sie in Dr. Beckers Besitz gelangte, ist seltsam.

In derselben Sammlung des Grafen Kesselstadt befand sich ein kleines auf Pergament gemaltes Portrait eines auf seinem Todtenbette liegenden Mannes. Die Stirn mit einem grünen Kranze umgeben,

hinter dem Bette hervor ein Leuchter sichtbar mit brennender Kerze, das Ganze geringen Umfanges und beinahe grau in grau gehalten, in der Manier wie Van Dyck derartige Grisaillen für den Kupferstich arbeitete. Im Hintergrunde neben dem Leuchter steht: Ao 1637.

Dieses kleine Gemälde soll sich über ein Jahrhundert in Besitz der Familie (zuerst in Cöln) befunden, in der Sammlung des letzten Grafen von Kesselstadt aber an hervorragender Stelle placirt gewesen sein, mit der Unterschrift: 'Den Traditionen nach, SHAKSPEARE.' Viele Personen, versichert Prof. Müller zu Mainz in einem Briefe vom 28. Febr. 1847, der in Dr. Beckers Händen ist, hätten, gleich ihm selber, das Bild so beim verewigten Grafen gesehn und derselbe namhafte Gebote darauf zurückgewiesen. Auffallend allerdings ist 1637, eine Zahl die mit Shakspeare, soviel ich weifs, nichts zu thun hat.

Bei der Versteigerung der gräflichen Sammlungen erstand ein Mainzer Antiquar, S. Jourdan, dieses kleine Gemälde und verkaufte es 1846 dem Hofmaler L. Becker, in dessen Familie es seitdem geblieben ist. Mir selbst ist das kleine Werk von Herrn Dr. Becker zugesandt worden, es liegt vor mir. Sein Anblick bestätigt vollkommen die Vermuthung, welche Herrn Hofmaler Becker davor aufsteigen muste: dafs es nämlich so nicht nach der Natur gemalt, sondern mit Hülfe anderweitiger Originale, vielleicht einer Todtenmaske, hergestellt sein müsse. Auf diese Idee hin begann Becker nach einer solchen Maske zu forschen. Er brachte heraus, es habe sich etwas derartiges im Nachlasse des Grafen befunden, wohin sie gelangt sei jedoch wufste Niemand zu sagen. Da, zwei Jahre später, entdeckt er sie im Laden eines Trödlers unter altem Gerümpel, nicht ganz unbeschädigt, immer aber noch geeignet den Verhältnissen nach für gut erhalten zu gelten.

Es verstand sich von selbst, dafs man sich mit dem Funde nach England wandte, und hier denn ist er, während bei uns Wenige davon wissen, bereits seit längerer Zeit bekannt und besprochen worden. Soweit sind schliefslich dort die Dinge gediehen, dafs man die Maske als echt anerkennen will, wenn sich jene Reise eines Mitgliedes der gräflichen Familie Kesselstadt zwischen 1616 und 1843 nach England nachweisen lasse. Ich verstehe den Werth nicht ganz, den ein solcher Nachweis haben soll. Entweder die Maske ist echt, mochte sie nun irgendwo an beliebiger Stelle ohne Namen und Nachweis aufgefunden worden sein, oder sie ist nicht echt, mag sich nun über die

Grafen Kesselstadt und deren Reisen nach England soviel nachweisen lassen als da wolle.

Was ich über die Frage der Echtheit hier noch vorzubringen habe, entnehme ich zumeist dem 1864 in London erschienenen Buche von I. Hain Friswell: Life Portrait of William Shakspeare, ein mit zahlreichen Photographieen ausgestatteter Band, in welchem, soviel ich urtheilen kann, das nöthige Material für die Frage vollkommen beisammen, und die Maske des H. Dr. Becker gleichfalls beurtheilt worden ist. Ich erlaube mir, ohne auf die Art wie der Verfasser seinen Stoff behandelt hat, kritisch hier einzugehn, die Resultate zu geben welche sich mir daraus ergeben haben.

Es existiren in England bekanntlich, neben einer Anzahl von vornherein als 'bedenklich' nicht in Frage kommender Bildnisse Shakspeare's, sieben Portraits von Belang: zwei Büsten, vier Oelgemälde und ein Kupferstich.

Zuerst nachweisbar ist der Kupferstich, einer Ausgabe der Werke Shakspeare von 1623 vorgesetzt und später oft wiederholt.

Nach diesem Stiche, einer aus uns unbekanntem Material zusammengestümperten Arbeit, welche einen physisch unmöglichen, geistig inhaltslosen Kopf darstellt*), sind offenbar gearbeitet: erstens,

*) Mr. J. Hain Frisswell hält diesen Kopf für eine gute Arbeit und bekämpft die Ansicht derer welche anderer Ansicht sind, mit einiger Schärfe. Ben Jonson nämlich sagt in seinen zu diesem Stiche gehörigen Versen

'— The graver had a strife
With nature to outdie the life.'

und dies in der That unbegreifliche Lob einer so elenden Arbeit hat natürlicherweise Widerspruch gefunden.

'Another writer insists, schreibt Mr. J. Hain Frisswell, p. 44, that Ben Jonsons' lines 'are futile and unworthy of credit'; and Britton, speaking of the engraving, says, 'it cannot be like any human face, for it is evidently ill drawn in all features, and a bad artist can never make a good likeness'! Each of these assertions is easily met. Had Mr. Britton studied the human face as well as he did antiquities, he would have owned that is has such diversity that hardly the wildest caricaturist, with the most vagrant imagination, can exhaust it. Secondly, the 'Droeshout' (Droeshout ist der Name des Stechers) is not so very much ill drawn, although it certainly might be improved. Thirdly, as a rule, as we have before hinted, untaught artists chiefly strive to catch the likeness; they depend upon this, indeed, for their success: and many a poor fellow who gains his precarious livelihood by painting portraits of the landlord and lady of a public-house and the 'best parlour gentry' who frequent it, is more faithful in his resemblances than Sir Joshua Reynolds or Sir Thomas Lawrence etc.

Ich habe dies Raisonnement abgedruckt weil es mir zu einer Nebenbemerkung

das berühmte Chandos-Portrait, ein Versuch, im Geiste der Rubens-Vandyckisch niederländisch-spanischen Manier aus den verzwickten Zügen des Kupferstiches ein menschliches Gesicht zu machen; zweitens, das ebenso berühmte Felton-Portrait, ein Versuch, mit Hülfe des Stiches das scheinbare Originalgemälde zu schaffen nach welchem der Stich etwa hätte gestochen sein können; drittens, Jansens Portrait, ein, wenn dieses Urtheil erlaubt ist, in ante-Vandykscher niederländischer Manier gemaltes Portrait, dem man durch künstliche Mittel eine schwache Verwandtschaft mit dem Stiche von 1623 gegeben hat, für den Fall dafs diese Verwandtschaft nicht zufällig ohne das bereits vorhanden war.

Nach dem Leben kann das Chandos-Portrait nicht gemalt sein, weil um 1616 kaum in dieser Weise in England gemalt worden sein dürfte. Mit dem Felton-Portrait hat es nicht die mindeste Aehnlichkeit, ebensowenig mit dem Jansen zugeschriebenen. Dagegen bei allen dreien genau die Haltung wie auf dem Kupferstiche, bei allen dreien ähnliches Arrangement des Haares und Bartes: der Gedanke, dafs sie, jede seinzeln, Versuche seien, nach dem Stiche, fehlerhaft und unmöglich wie er vorliegt, etwas richtiges und mögliches hervorzubringen, scheint mir der allernatürlichste. Es brauchte damit keine Fälschung beabsichtigt worden zu sein. Man wollte ein Portrait des grofsen Dichters haben, fand nichts an Material als den Stich von 1623, und die beauftragten Maler zogen sich aus der Sache so gut sie konnten.

Diese vier Portraits waren mithin als Material für Beurtheilung der Todtenmaske unbrauchbar. Nur das Eine gemeinsame zeigen sie: ähnliche Stellung des Bartes und eine hohe freie Stirn.

Anlafs giebt. Mr. J. Hain Frisswell ist der Meinung, ein ganz verzeichnetes elendes Portrait könne Aehnlichkeiten enthalten, welche Werke berühmter Maler festzuhalten nicht im Stande gewesen. Sicherlich. Diese zufälligen Aehnlichkeiten sind Einzelnheiten, hier und da den Beschauer frappirend und nur für den von Werth, überhaupt nur dem erkennbar, der das Portrait mit dem Originale vergleichen konnte. Dafs Droeshout's Stich dergleichen, heute verlorene Züge von Aehnlichkeit möglicherweise besessen haben könne, bestreitet Mr. Britton gar nicht. Er fordert natürlich, Alles in Allem, vor allen Dingen ein menschliches Gesicht, und sein Studium der Antike hat, wie der vorliegende Fall zeigt, sein Auge genugsam gebildet um hier auf den ersten Blick zu sehn, dafs dies Gesicht kein menschliches Gesicht sei. Sollte eine derartige Carricatur wirklich gelebt haben, so würde man sich das als möglich gefallen lassen müssen, dann aber müfste eben diese Carricatur, damit wir sie für möglich hielten, mit besseren Mitteln glaubhaft dargestellt sein.

Allein dieser Portraits bedürfen wir nicht.

In Stratford, wo Shakspeare starb, steht seine Büste über seinem Grabsteine, zuerst erwähnt 1623 und wohlerhalten. Als charakteristische Züge: die gebogene Nase, die hohe Stirn, die lange Oberlippe, welche unsere Todtenmaske auszeichnen. Ein Unterschied aber: die Maske zeigt ein mageres Gesicht, die Büste ein fast breit zu nennendes. Dies die Hauptdifferenz, welche Mr. J. Hain Friswell hervorhebt und die ihm als sehr bedeutend erscheint. Ich mufs dagegen bemerken, dafs nichts leichter eintritt als eine plötzliche Schärfe der Gesichtszüge bei bis zu den letzten Momenten voll erscheinenden Männern. Mr. J. Hain Friswell übrigens ist von einem Umstande überzeugt: die Stratford-Büste sei nach einer Todtenmaske gearbeitet worden. Nichts natürlicher nun als die Annahme dafs dem Bildhauer die Aufgabe gestellt wurde, den Verstorbenen wie in seinen gewöhnlichen gesunden Tagen, nicht aber eingefallen darzustellen wie er vielleicht nach seinem Tode dalag und die Todtenmaske ihn lieferte. Ich glaube, diese Möglichkeit ist eine so natürliche und als solche so einleuchtend, dafs ihre Annahme kaum Widerspruch erfahren dürfte, und es wäre von dieser Seite somit die Echtheit der Maske durchaus bestätigt. Denn Mr. J. Hain Friswell betont die in den Einzelheiten wie im Gesammteindruck auffallende Verwandtschaft der Maske und der Büste, zu der nun aber, als zweiter Beweis, eine zweite, ebenfalls Mr. I. Hain Friswell zufolge nach einer Todtenmaske gearbeitete Büste hinzutritt, eine Terra-cotta, erst neuerdings aufgefunden beim Abbruche eines alten Theaters und vom Herzog von Devonshire (dessen Brief darüber p. 102) dem Garrickclub geschenkt. Von ihr kenne ich weder Abgufs noch Photographie, doch soll sie der Todtenmaske in manchem entsprechen, ohne deshalb der Stratford-Büste ihren Ursprung zu verdanken. Das Stratforder Oelgemälde schliefslich, ist offenbar nach der Büste über dem Grabsteine gefertigt und ohne Werth.

Darf nun bejaht werden, Dr. Beckers Todtenmaske sei diejenige nach welcher die Büste in Stratford sowohl, als die des Garrickclubs gearbeitet wurden? Meiner Ansicht nach ist sie es was die erstere anlangt, die zweite kenne ich nicht. Nimmt man überhaupt eine Todtenmaske als Ausgangspunkt an für die einzig authentischen Portraits des grofsen Dichters, so liegt kein Grund vor, eine andere anzunehmen als die in Mainz zum Vorschein gekommene. Sie stimmt

in der Aehnlichkeit, sie ist kein Fabrikat, denn dergleichen fabricirt man überhaupt nicht, und die Schriftzüge und Zahlen: † Ao Dm̄ 1616, tragen das Gepräge ihrer Zeit. Dieser letztere Umstand dürfte am geringfügigsten erscheinen, allein er kann, da das übrige stimmt, in Anschlag gebracht werden.

Es sei die Bitte hiermit wiederholt: sollte irgend Jemand dem diese Blätter zu Gesichte kommen, im Stande sein, über die Grafen von Kesselstadt Näheres beizubringen, so wird an ihn die Bitte gerichtet: diese Notizen an den Herausgeber oder an Herrn Dr. Becker in Darmstadt gelangen zu lassen*).

IST DIE MEDAILLE DER LUCREZIA BORGIA VON FILIPPINO LIPPI ODER VON FRANCESCO FRANCIA?

Häufig begegnen sich in der Kunstgeschichte und Kunstkritik Probleme, welche uns eben so sehr anziehen und zur Entscheidung reizen, als sie sich durch den Mangel an Documenten und positiven Beweisen einer endgültigen Lösung entziehen. Ein solches Problem

*) Im November des vorigen Jahres empfing ich einen Brief nebst Photographie vom Herrn Oberlehrer Fritsche aus Wehlau, welcher mir Mittheilungen machte über ein in einem Winkel der Königsberger Stadtbibliothek, angeblich aus dem Nachlasse Hippels stammendes, Portrait Shakspeare's. Hippel hatte seine Sammlungen der Stadt vermacht. Die werthvolleren Gemälde waren der städtischen Gallerie einverleibt worden, das in Frage stehende als künstlerisch werthlos irgendwo an die Wand gestellt. Herr Fritsche sprach die Vermuthung aus, es möchte eine Nachbildung des Chandos-Portrait sein, allein es könne der Maler noch andre Portraits des Dichters zu Rathe gezogen haben.

Dies nun glaubte ich in meiner Antwort verneinen zu müssen; es scheint nach einem manierirten (mir übrigens unbekannten) Stiche des 17. oder 18. Jahrhunderts angefertigt, welchem allerdings das Chandos-Portrait als Original gedient. Darauf wies auch der Umstand hin, dafs es nach der rechten Seite gewandt ist, während zugleich das Licht von dieser Seite her kommt. Die ganze Auffassung verräth dafs in keiner Weise nach dem Leben gemalt worden sei.

Herrn Oberlehrer Fritsche in Wehlau sage ich hiermit noch einmal Dank für den Eifer mit dem er sich dieses Portraits angenommen. Es ist nicht möglich, dafs überall wo sich Kunstwerke als der Aufmerksamkeit würdig aufdrängen, jedesmal ein Fund von Bedeutung sich herausstelle. Wohl aber können dadurch dafs Kunstfreunde auch das geringste sich darbietende Werk der Vergessenheit zu entziehen und seinen Werth festzustellen bestrebt sind, unerwartete Entdeckungen noch gemacht werden und die dafür aufgewandte Mühe belohnt sich oft in überraschender Weise.

ist die meisterhafte Medaille mit dem Bildnifs der Lucrezia Borgia in der Friedländer'schen Sammlung, welche sich durch den Styl der Composition und durch das ungewöhnlich markirte Relief von den meisten anderen Medaillen dieser Epoche unterscheidet. Der Name des Künstlers, welcher sie verfertigt hat, ist nicht genannt, sondern nur durch einzelne Buchstaben auf einem Täfelchen angedeutet; allein der originelle und phantastische Charakter, welcher sich besonders in der Kehrseite ausspricht, hilft diesem Uebelstande einer schwer verständlichen Inschrift ab; in der That hatte ich kaum diese Medaille zum ersten Mal erblickt, als ich erstaunte, hier den Styl des Filippino Lippi so deutlich wiederzuerkennen, und zu meiner Freude erfuhr ich damals, dafs mein Urtheil mit dem des Herrn Dr. Friedländer und des Herrn Prof. Jacob Burckhardt übereinstimmte. Auch Herr Grimm war ursprünglich dieser Meinung, er hat jedoch im Jahrgang 1866 seiner Zeitschrift die Frage untersucht und mit verschiedenen Gründen die obige Meinung widerlegen zu müssen geglaubt. So sehr ich Herrn Grimm als feinen und sorgfältigen Forscher in Fragen der Kunstgeschichte und Kunstkritik kenne und schätze, haben doch seine Gründe meine Ansicht über diese Medaille nicht zu erschüttern vermocht. Wenn Herr Grimm ausspricht: ein florentiner Künstler habe in den ersten Jahren des sechszehnten Jahrhunderts unmöglich einen so grofsen Styl und eine so freie vollendete Zeichnung gehabt, so trägt er dem individuellen Charakter des Filippino Lippi nicht hinlänglich Rechnung, denn dieser unterschied sich in seinem wunderbar lebendigen und frühreifen Genie wesentlich von seinen Zeitgenossen. Dies beweist sein Gemälde in der Badia von Florenz, welches, obwohl schon in seinem zwanzigsten Lebensjahr vollbracht, dennoch das schönste und vollkommenste seiner Altarbilder geblieben ist, und noch mehr beweisen es seine bewunderungswürdigen Fresken in der Kapelle Brancacci, welche, nur fünf Jahre später gemalt, alle florentiner Bilder seiner Zeit an Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegungen übertreffen. Seine Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom und in der Kapelle Strozzi in Florenz zeigen dann, dafs Filippino während seines Aufenthaltes in Rom einen neuen und kühnen Fortschritt in dem Streben, seinen Gestalten immer mehr Lebendigkeit, und den Nebendingen immer gröfsere Abwechslung und zierlicheren Reichthum zu verleihen, gemacht hat. Herr Grimm bekennt selbst, dafs er weder Filippino's

Fresken in der Kapelle Strozzi, noch sein Gemälde in S. Domenico in Bologna kennt, also eben diejenigen, welche die Zutheilung der Medaille rechtfertigen, indem sie Motive darbieten, welche der kühnen Haltung und der phantastischen Idee des an den Baum gebundenen Amors ganz entsprechen. Herr Dr. Friedländer hatte bereits ausgesprochen, dafs die Kehrseite der Medaille den grau in grau gemalten Fresken der Kapelle Strozzi sehr nahe verwandt sei; ich kann noch hinzufügen, dafs der Amor eine überraschende Aehnlichkeit mit dem heiligen Sebastian auf dem erwähnten 1501 gemalten Bilde in S. Domenico zu Bologna zeigt, denn dieser nackte, an eine Säule gebundene Heilige hat, im Gegensatz zu der ruhigen, gottergebenen Haltung in welcher ihn Francia und Costa auf ihren Gemälden darzustellen pflegten, eine bewegte Körperstellung welche fast Ungeduld ausdrückt; vielleicht bezieht sich darauf ein besonderes Lobeswort welches Vasari über ihn ausspricht. Der obere Theil des Körpers entfernt sich von der verticalen Linie der Säule und bewegt sich nach vorn in derselben Weise wie der Amor, und die Beine sind ähnlich gestellt und verkürzt. So weit vorwärts schritt der kühne Filippo auf seiner neuen Bahn.

Da Herr Grimm über den Styl der Gemälde der Kapelle Strozzi nicht selbst urtheilen konnte, beruft er sich auf die Meinung des Herrn Cavalcaselle, welcher die Decoration dieser Kapelle ein groteskes und bizarres Gemisch von Bewegungen und übertriebenen Formen nennt. Allein wenn auch dies Urtheil im Allgemeinen richtig sein mag und wenn der Eindruck, den diese Fresken machen, der unerfreulichste ist, ein grofses Genie auf unrichtigem Wege zu erblicken, so kann man doch andrerseits nicht verkennen, dafs trotz grofser Fehler sich auch höchst graciöse Partien hier finden. Und leicht konnte einem Künstler dieser Richtung ein kleines Werk, eine Medaille in ihrer Raumbeschränkung glücklicher gelingen als grofse Dar stellungen.

Es bleibt der Einwurf zu erörtern, dafs keine Kunde von Medaillen-Arbeiten des Filippino auf uns gekommen sei. Allein wie zahlreich sind solche Lücken in der Kunstgeschichte! So gut auch Vasari über die toskanischen Verhältnisse unterrichtet sein mochte, ist ihm doch gewifs manches entgangen. Fast alle florentiner Maler dieser Epoche waren ursprünglich Goldschmiede, wie kann man sich also wundern, dafs ein so gewandter und genialer Künstler wie Filippino, auch eine Medaille verfertigte, und dafs die Kunstgeschichte nichts

davon erwähnt? Dafs er während seiner Arbeit an der Kapelle Strozzi einen Ausflug nach Bologna gemacht, ist doch nichts so auffallendes, dafs man es leugnen müfste. Und jedenfalls hat er mit der bologneser Schule jener Zeit Berührungen gehabt; dies beweist mir unter anderm eine Federzeichnung im Museum des Louvre, das Original des sehr schönen Stiches von Marcantonio, welchen Bartsch den Triumph des Titus und Vespasian nennt; diese Zeichnung hat die etwas schwülstige Weise der letzten Jahre des Filippino und ich zweifle nicht, dafs sie von ihm ist.

Herrn Grimm's Hypothese, unsere Medaille sei Francesco Francia's Arbeit, weil er zu dieser Zeit lebte und weil Vasari sagt, er habe vielen Fürsten, wenn sie auf ihren Reisen zu Bologna verweilten, ihre Münzen gemacht, kann nicht richtig sein, denn diese Medaille ist himmelweit verschieden von allen Arbeiten Francia's, Bildern, Zeichnungen und Münzen. Wenige Künstler blieben während einer langen Laufbahn ihrem Styl so gleichmäfsig treu wie Francia. Hier ist kein Irrthum möglich: Francia hat niemals eine so belebte und so freie Zeichnung erreicht, und ebenso ist der Gedanke des an den Baum gebundenen Amor entschieden zu phantastisch, als dafs man ihn dem Francia zuschreiben dürfte. Und wenn man nun mit dieser Lucrezia die Münzen und Medaillen vergleicht, welche mit voller Gewifsheit als Francia's Arbeiten bekannt sind — die Johannes II Bentivoglio, des Papstes Julius II, des Hercules und Alfons d'Este von Ferrara, des Johannes Sforza von Pesaro u. s. f., so überzeugt man sich leicht von der völligen Verschiedenheit der Arbeit. Francia's Medaillen und Münzen sind vom flachsten Relief, während das Brustbild der Lucrezia ein ungewöhnlich hohes Relief hat. Auch entspricht der Styl der Medaillen Francia's durchaus dem seiner Bilder und Zeichnungen, während die Medaille der Lucrezia einen weit verschiedenen Styl zeigt. Demnach fällt auch die Möglichkeit dahin, die Initialen auf dem Täfelchen FPHFF durch: Francia Pictor Hanc Figuram Fecit zu erklären. Es bliebe ja auch bei dieser Erklärung unbegreiflich, warum der Künstler, der doch sicherlich beide Seiten der Medaille gemacht hat, in der Inschrift nur den Amor, hanc figuram, erwähnte, und solche Bezeichnung in Initialen, welche sicher zu verstehen unmöglich war, gegeben hätte. Keine andere Medaille hat eine derartige Aufschrift.

Paris, Juni 1867. Dr. G. Frizzoni.

Ich erlaube mir zu dem (mir als Uebertragung aus dem Italienischen mitgetheilten) Aufsatze des Herrn Dr. G. Frizzoni, folgendes zu bemerken.

Meine Besprechung, die in den Händen der geehrten Leser dieser Blätter ist, sollte kein abschliefsendes Urtheil geben. Die Idee dafs Francia die Medaille gearbeitet haben könne, war nur eine Vermuthung, welche ich neben andern aufgestellt hatte. Allerdings entspricht die volle, abgerundete Gestalt des Amor nicht der mageren Grazie der Gestalten Francia's, ebensowenig aber denen Lippi's, dem wie allen Meistern vor Raphaels und Michelangelo's Blüthezeit eine gewisse höhere Anschauung des menschlichen Körpers fehlte, welche erst durch diese beiden in die italienische Kunst hineingetragen worden ist und vorher nicht vorhanden war. Die Feststellung dieses Unterschiedes: des Naturalismus vor Raphael und Michelangelo, und dessen was ich hier Idealismus nennen will, nach ihnen und unter ihnen, war der eigentliche Schwerpunkt meines Aufsatzes. Ich wollte darauf hinleiten: ein Werk wie dieser Amor könne ohne den Einflufs Raphaelischer oder Buonarrotischer Schule nicht gedacht werden und deshalb sei Lippi unmöglich, während Francia oder Caradosso (Foppa Papiensis) nach fremder Zeichnung oder Modell hätten arbeiten können. Sicherlich lieferten bedeutende Meister öfter dergleichen Zeichnungen, so dafs die beiden Fälle die zufällig allein überliefert sind: dafs Michelangelo um eine Zeichnung für den Revers einer Medaille, Raphael um ein Portrait für eine Medaille des Lorenzi Medici angegangen ward, nur deshalb die einzigen sind, weil solche Beanspruchungen grofser Meister in Nebensachen zu häufig damals vorkamen. Indessen andere Gründe als diese die Person des Künstlers betreffenden Erwägungen, hatten mich schliefslich zu dem Gedanken gebracht, es sei in den Buchstaben F P H F F der Name des Künstlers überhaupt nicht vorhanden. Sie bilden fast den Mittelpunkt der Composition. Die Tafel auf der sie stehen, mufste, scheint mir, die von Anfang an beabsichtigte Stelle für etwas zu sein dafs das Centrum dieser räthselhaften, durch die Umschrift in ihrer Unverständlichkeit nur gesteigerten Composition bildete. Die Buchstaben müssen Worte mit bestimmtem, wenn auch zugleich vielleicht absichtlich doppeltem Sinne angedeutet haben.

Es ist bekannt, dafs man im 16. Jahrh. etwas darin suchte, Devisen für Medaillen zu erfinden, die ein Geheimnifs enthielten ohne

es zu verrathen. Ich erinnere an den von Ginori bei Cellini bestellten Atlas mit der Weltkugel und der Umschrift: Summam tulisse juvat, wohinter versteckt lag dafs Ginori sich rühmte die Liebe einer hochgestellten Dame erreicht zu haben. Vasari verlangt von Borghini (Brief von 1565, bei Gaye, III, 181) für eine Medaille 'un motto di lettere che sia per dichiaratione di quelle (figure scil.) breve, arguto, et che sia elegante'. Empfing man für solche Buchstaben nicht den Schlüssel, so war es unmöglich sie zu verstehn. Nun theilt uns Campori in seiner kleinen Schrift, Lucrezia Borgia un vittima della Storia, mit, Lucrezia's vorhandene Liebesbriefe an Bembo trügen die Unterschrift FF. Sollten diese Buchstaben, hinter den ebenso unverständlichen FPH der Medaille, auf das Verhältnifs hindeuten, und BO den absichtlichen Doppelsinn BembO und BOrgia in sich schliefsen?

Nur das Eine spräche dagegen: dafs, wenn in den Buchstaben eine Devise statt des Namens enthalten war, der Revers unserer Medaille eine doppelte Devise tragen würde: die Umschrift und die in den Buchstaben versteckten Worte. Doch warum nicht?

Noch etwas merke ich an, das auf die Entstehung der Medaille in Bologna hindeuten könnte: der gefesselte Amor findet sich auf einem unter dem Namen 'Genius of Music' von Longhi gestochenen Gemälde Guido Reni's. Dies könnte vermuthen lassen, Guido Reni, der bekanntlich in Bologna lebte, habe die für die Medaille angefertigte Zeichnung vor Augen gehabt. Doch kann er eben so gut die Medaille selbst benutzt haben.

Wie dem nun sei, höchst erfreulich ist es, dafs man von Italien aus Meinungen welche in Deutschland über italienische Werke geäufsert werden, erneute Beachtung schenkt. Möchte Herr Dr. Frizzoni fortfahren, in diesen Dingen Vermittler zu sein, und gestatte er mir, ihm meinen Dank für den Aufsatz auszusprechen, der so den Anfang hoffentlich zahlreich nachfolgender Veröffentlichungen bildet.

UNVOLLENDETE REITERSTATUE KAISER MAXIMILIANS IN AUGSBURG.

In Naglers Monogrammisten findet sich (I, 481.) über Meister Jörg (oder Georg Muschgat, wie man ihn nun nennen will) die Notiz, er habe Kaiser Max zu Pferde dargestellt. 'Das Werk blieb aber im Modell im Hofe von St. Ulrich stehen, wo es zu Grunde ging.'

Da Herberger in seinem Conrad Peutinger, wo (p. 23) die meisten Muschgat betreffenden Daten zusammengestellt sind, dieses Kaisers Max zu Pferde garnicht Erwähnung thut, so wird Nagler seine Nachricht wohl Paul von Stetten verdanken, welcher in den Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen der Reichsstadt Augsburg (p. 91) also berichtet:

'Dafs es entweder der Rath oder das Reichs-Gotteshaus bei St. Ulrich, im Sinne gehabt' (dem Kaiser Max nämlich ein dauerndes Ehrengedächtnifs zu stiften) 'beweiset das unausgearbeitete Bild eines Reuters, welches ihn vorstellen sollte, in dem Hofe bei St. Ulrich, welches noch daselbst zu sehen ist (1765 scil.). Ich finde dafs dieses Bild im Jahr 1509 hieher gebracht worden, und der Verfertiger davon Meister Jörg, des Kaysers Bildhauer gewesen seye. Allein das Werk kam nicht zu Stande.'

Wo hat Stetten das gefunden? Werlich's Chronik bringt nichts darüber und Gasser's lateinisches Original derselben ebensowenig. Die Augsburger Archive kenne ich nicht; enthielten sie etwas, so würde Herberger es mitgetheilt haben. Glücklicherweise hilft die Berliner Bibliothek hier aus, welche eine bis zum Jahre 1565 reichende Chronik eines mir unbekannten Verfassers besitzt, die für das 15. Jahrhundert sich auszugsweise an Zinck anlehnend, für das 16. (die Hauptpartie des Buches) wie es scheint selbständige Nachrichten liefert*). Hier finden wir p. 280 folgendes:

'Wie man des Kaysers, byldtnus, in ainen Stain gehawen hatt.'

'Auch in diesem 1. 5. 0. 9. Jar. da bracht man Allher gen Augspurg, ain stuckh bossiert Ross, vnnd mann, auf ainand, von Rotenbuch aufs dem Bürg, es hat die gestalt, d Kayser maximilian, hat geben. 500 fl. geen sanct Vlrich, das man Jm ein gedechtnufs da solt machen, Allfo ward der Stain, mit grosser Costung, hieher

*) Manuscr. German. folio. 816.

gebracht, vnnd gehawen, durch mayster Jörgen, des Kaysers Bildtnufs, in Harnasch, Allso vonn aim stuckh, wie es dann stat, zu Sanct Vlrich, vnnd kam in dem Jar wie es ward angefangen, vnnd costet bis geen Augspurg, mer dann die 500. f. so der Kayser geben hat.'

In heutigem Deutsch:

Im Jahre 1509 brachte man einen gehauenen Stein hierher nach Augsburg, Ross und Reiter aus einem Stück, von Rotenbuch aus dem Bürg. Die Sache verhält sich folgendermaafsen: Kaiser Max hat an St. Vlrich 500 Gulden gegeben, um ihm ein Denkmal davon herzustellen. Darauf wurde mit grofsen Kosten der Stein hiehergeschafft und von Meister Jörg der Kaiser in voller Rüstung ausgehauen, alles aus einem Stück, wie es zu St. Vlrich noch steht, soweit es in dem Jahre in dem die Arbeit anfing, gekommen ist. Bis nach Augsburg allein hat es mehr als die vom Kaiser gegebenen 500 Gulden gekostet.

Ob Stetten diese Notiz vor Augen gehabt, wissen wir nicht, doch mag es der Fall gewesen sein, da der eingeklebten Vorrede der Berliner Handschrift zufolge ein zweites Exemplar der Chronik in Augsburg vorhanden war. Jedenfalls hat Stetten die Sache dann anders dargestellt als sie sich verhielt, denn der Kayser war es, der sich ein Ehrengedächtnifs zu stiften beabsichtigte. Auch steht nicht da, Meister Jörg sei 'des Kaisers Bildhauer' gewesen.

Dafs es sich um kein Modell hier handelt, wie Nagler meint, ist klar. Man brauchte b o s s i r e n nicht nur von Wachs und Thon, sondern auch von Marmor und Metall (D. Wörterbuch, sp. 266). Des Kaisers Reiterstatue war, so verstehe ich die Stelle, im Modell nebst den Maafsen in einen Steinbruch geschickt worden, und der im Ganzen zugehauene Block kam 1509 in Augsburg an, wo Meister Jörg die Arbeit in Angriff nahm, sie in der Folge aber, als der Kaiser keine weiteren Zahlungen leistete, liegen liefs. Bis zum Jahr 1765 stand das begonnene Werk im Hofe von St. Vlrich, wo Stetten es noch sah. Was später aus ihm geworden sei, finde ich nirgends, habe jedoch auch nur oberflächlich nachgesucht.

Das Schicksal der Reiterstatue Maximilians erinnert an das grosse Project Ludovico Sforza's, für das Lionardo da Vinci vergebens so lange Jahre sich abmühte. Nur mit dem Unterschiede, dafs andere Dimensionen und andere Summen dabei anzunehmen sind.

Vielleicht liefs Meister Jörg die Arbeit an der Statue auch deshalb liegen, weil er um dieselbe Zeit bei andern künstlerischen Unternehmungen des Kaisers mit beschäftigt war. Statt Rotenbuch aus dem Bürg scheint Rotenbach aus dem Burggau (an der Donau nach Ulm zu) gelesen werden zu müssen. Ob in dortiger Gegend Steinbrüche gewesen sind, weifs ich nicht.

LESSING'S BEMÜHUNGEN FÜR DIE DEUTSCHE KUNST-Geschichte stehen als die ersten Anfänge einer bei uns wenn auch nur beabsichtigten wissenschaftlichen Behandlung da. Seine Untersuchungen über die Fenstergemälde im Kloster Hirschau sind bekannt, weniger wohl was sich in seinen Collectaneen findet: allerlei Notate die deutlich zeigen wie sehr seine Augen in dieser Richtung alles brauchbare zusammensuchten. Einen kleinen Nachtrag erlaube ich mir im folgenden zu geben, mit dem Vorbehalt der Bitte um Entschuldigung für den Fall dafs Andere vor mir schon die betreffende Stelle bekannt gemacht.

Im Theologischen Nachlasse (Lachmann, XI, 521) findet sich eine Streitschrift gegen den Pastor Göze über die von der Kirche angenommene Meinung: dafs es besser sei, wenn die Bibel von dem gemeinen Manne in seiner Sprache nicht gelesen würde, und darin, pag. 531, folgende Stelle:

'Ich kenne die cöllnische Bibel recht gut, und habe sie nicht erst hier in der Bibliothek dürfen kennen lernen. Denn ich kannte sie schon, als ich noch blos die alten Bibeln der Holzschnitte wegen durchsuchte, und erinnere mich gar wohl, wie sehr ich mich freute, als ich in der Vorrede derselben eine sehr merkwürdige Anekdote zur alten deutschen Kunstgeschichte entdeckte. (e)'

Diese Anmerkung 'e' fehlt aber wie alle Anmerkungen zu dieser Schrift Lessing's. Die Stelle aber lautet:

'Unde ouck vmme dat meere ghenoechde vnde leeffde kreghe dee mynsche dese werdige hyllighe schrifft tho lesen vnde sin tyt dar mede nuytlick thoe ghebruken: sint in etliken enden vnde capit-

telen figuren ghesat. Soe see van oldes ouck noch in veelen kerken vñ cloesteren ghemaelt staen: welcke ock dat suluen de oghen ertoenen vnde meer erclaeren: dat de text des Capittels dar man de figuren vindet ynne heft.'

Enthalten sind in der Bibel bildliche Darstellungen nur fast allein zu den Büchern Mosis, Compositionen welche auf das 12. Jahrhundert oder frühere Zeiten noch hindeuten.

Man sieht (wie Lessing auch bei den 'Fenstergemälden des Klosters Hirschau' ausführt) dafs die heilige Geschichte den Leuten damals in schriftlichen Worten zum erstenmale gereicht zu werden begann, während vorher die bildlichen Darstellungen eine vielleicht noch gröfsere Rolle spielten als selbst die mündlichen Mittheilungen. Daher der gewaltige Einflufs Dürers, der diese Richtung mit seinem ungemeinen Talente in so umfassender Weise ausbeutete, das Wort im besten Sinne genommen. —

Auch über Dürer ersah ich neues aus Lessing, durch den ich zuerst die Stelle Wimphelings kennen lernte (Lachmann, XI, 215) aus der hervorgeht dafs Dürer bereits um 1502 ein berühmter Mann war, dessen gemalte Tafeln nach Italien kaufmännisch exportirt werden. 'Ejus (Martini Schön scil.) discipulus Albertus Durerus et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est, et Nurenbergae imagines absolutissimas depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parhasi aut Apellis tabulae'.

Dürer konnte also wohl von bereits vorhandenen Gemälden reden, wenn er 1506 aus Venedig schreibt: die Maler dort copirten seine Sachen in den Kirchen.

Was für Gemälde aber sind das gewesen? —

Dafs man in Venedig Dürer auch in den folgenden Zeiten zu schätzen wuste, beweist eine Stelle der (im vorhergehenden Doppelhefte angezeigten) Lettere artistische inedite von G. Campori.

Im Jahre 1659 giebt der modenesische Gesandte am Hofe Kaiser Leopolds seinem Herzoge eine detaillirte Beschreibung des kaiserliches Schatzes, und nennt (p. 117) 'L'ancona di Alberto Duro per cui li Venetiani volsero pagare 32 mila talleri a Ferdinando Secondo.' Sollen wir 'Icone' lesen und darunter den jetzt in Venedig befindlichen Ecce homo verstehen? da in Wien, soviel ich weifs, keiner vorhanden ist.

Gleich dahinter 'Un Christo di legno fatto del fratello di Alberto Duro di 1000 Ducati valore.' —

Ueber Dürer in Italien handelt auch Hutten an einer Stelle von der ich nicht weifs, ob sie bereits benutzt worden ist, in dem Briefe an Pirckheymer vom 25. Oct. 1518 (Böcking, I, 199).

'— ille nostro aevo pingendi artificio Apelles Albertus Durer, quam illi (Itali scil.) cum nihil facile Germanum laudari apud se aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione, ad omnia quae ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant.'

Dies könnte auf Marc Antons bekannte Fälschungen gehen, in Bezug gesetzt aber zu Dürers Briefstelle sich auf Gemälde deuten lassen. Mir ist niemals eine derartige Fälschung jedoch vorgekommen. Sollte 'Christus unter den Schriftgelehrten' im Palazzo Barberini zu Rom dem seinen Ursprung verdanken?*)

In welchem Maafse Dürer übrigens die italienischen Meister beeinflufst hat, lesen wir am offenbarsten anerkannt in folgenden Worten Vasari's, wo er über Puntormo's Verfallen in Dürersche Manier spricht (XI, 50): 'Nè creda niuno che Jacopo sia da biasimore perchè egli imitasse Alberto Duro nell' invenzioni, perciocchè

*) Aeufserst spärlich finden wir italienische Meister in Deutschland erwähnt, weshalb ich eine Notiz der Werlich'schen Augsburger Chronik hier abdrucke (p. 260) 'Auff diesem Reichstag (im Jahre 1500 scil.) begab sichs, dafs ein Italianischer Mahler ein Hirschen vnd Hündtlein, so ein E. Rath allhie ausz befelch desz Keysers in den Stattgraben bei dem Gegginger Thor gehen hatte, abmahlen solte, der aber, alsbald er von dem Hirschen vermerckt war, von jhme zu todt gestossen worden.' Lateinisch bei Mencken, I, p. 1726 folgendergestalt: 'Contigit praeterea in his comitiis, ut Italicus quidam pictor in civitatis fossam infra Göggingensem portam incautius cervum ac cervam, quae Caesaris jussu ibidem alebantur, depicturus sese demiserit, ac statim a cervo olfactus misere cornibus confossus est.' Statt Hündtlein hatte der Uebersetzer wohl 'Hindin' geschrieben was der Drucker misverstand.

Einen zweiten Italiäner zu Augsburg finden wir um diese Zeit in Peutingers Hause. Auch hier ist kein Name genannt. Peutinger schreibt den 1. Nov. 1500 dafs er einen geborenen Römer, der 'in dem goldschmid vnd maler werke fürgeng vnd kunstlich' sei, jetzt bei sich habe. (Der Brief abgedr. in Th. Herberger's Conrad Peutinger in seinem Verhältnifse zum Kaiser Maximilian, p. 23, Anm. 70).

questo non è errore, e l'hanno fatto e fanno continuamente molti pittori: ma perchè egli tolsa la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell' aria delle teste e l'attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo dell' invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna.'

Nun fällt bei Puntormo die Nachahmung Dürers in die Jahre 1520—1540 etwa. Es handelt sich, wie aus vielen andern Stellen Vasari's hervorgeht, nicht allein um die Compositionen (invenzioni), sondern, bei Köpfen und Gewändern zumeist, auch um die Malerei. Nur die eine Stelle noch (p. 50): '— fece (Puntormo scil.) al suo luogo Cristo deposto di Croce, usando la medesima maniera (tedesca scil.), ma con molta unione di colori (Vasari hatte vielleicht das grelle Nebeneinandersetzen der Farben im Sinne, die Buntheit, deren sich Dürer in Betreff seiner Jugendwerke Melanchthon gegenüber selbst anklagte): ed in questa, oltre che la Maddalena, la quale bacia i piè a Cristo, è bellissima, vi sono due vecchi fatti per Joseffo d'Arimatea e Nicodemo, che se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell' arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza maravigliosa, che si possano vedere.' Dies könnte an Dürers wundervollen Heil. Jacobus erinnern, einen Kopf in Wasserfarben von der höchsten Feinheit und mit der Jahreszahl 1516 versehen, der heute in den Uffizien ist*). Dies Stück aber, sowie der Heil. Philippus, kam erst unter Großherzog Ferdinand, dem Kaiser Ferdinand III sie schenkte (Heller, II, 161), nach Florenz. Welche andere Gemälde von Dürers Hand hatten früher ihren Weg dahin gefunden? Die Anbetung der Könige vielleicht, oder sein eigenes Portrait? Beide aus frühester Zeit? Oder das Portrait seines Vaters (eine Copie jedoch, soviel ich weiß), und allerlei anderes? Es wäre von Interesse, bei den einzelnen Stücken festzustellen, zu welcher Zeit sie nach Toscana gelangten. Denn in Venedig war Puntormo nicht, während, auf der andern Seite, Vasari, der so gewissenhaft registrirt was ihm von Werken der einzelnen Meister zu Gesichte kam, kein einziges Gemälde Dürers als in Florenz befindlich anführt und von Dürers Malereien nur das nennt was Raphael von ihm besaß und was er selbst in Venedig von Dürers Hand gesehn.

---

*) Photographisch billig zu haben, wie eine große Anzahl Gemälde der florentiner Gallerien.

Und so könnte obige Stelle sich am Ende trotzdem auf die Composition allein beziehn. Ich hatte bei meiner Anwesenheit in Florenz zu wenig Aufforderung, gerade diese Werke Puntormo's genauer zu untersuchen. Vielleicht nimmt Jemand der hier besser beschlagen ist, die Frage auf. —

Dürers Ehe ist fast so sprüchwörtlich geworden wie die des Socrates und der Xantippe. Bemitleidenswerth erscheint schon der erste Schritt. Sein alter Vater — Dürer erzählt es selbst — habe mit dem Vater seiner zukünftigen Frau 'gehandelt', und die Sache sei so zu Stande gekommen.

Wir kennen die näheren Verhältnisse nicht, und es kann wohl sein dafs Dürer, seinem Vater gehorsam, die Frau nahm welche dieser für ihn ausgesucht. Man vergesse bei dieser Heirath aber nicht, dafs auch für den Fall, dafs es sich hier um Liebe und in der Folge um die glücklichste Ehe gehandelt, kaum ein anderer Weg zu deren Anfang möglich war, als ein Handel des alten Dürers mit dem alten Frey. Alle Ehen wurden unter ähnlichen Verhältnissen damals so geschlossen. Unsern heutigen Maafsstab anzulegen, wäre das allerungerechteste. Die väterliche Gewalt war damals anderer Natur, ebenso das Verhältnifs der Familienmitglieder zueinander. Dürer sagt nirgends dafs ihm die Partie zuwider gewesen, und das genügt um uns die Gewifsheit zu geben, es sei diese Ehe nicht anders zu Stande gekommen wie alle Ehen zu jener Zeit. —

Ferner: es findet sich an sehr vielen Stellen, nirgends aber mit beweisendem Citate versehen, ein Spruch Raphaels über Dürer wiederholt: was aus Dürer geworden sein würde, wenn er die antiken Muster vor Augen gehabt. Mit nichts wüfste ich eine derartige Aeufserung zu belegen. Bekannt ist mir nur, dafs Vasari seine Kenntnifs Dürerscher Wirksamkeit einem Briefe des Lamberto Lombardo, bei Gaye, III, 173 abgedruckt, verdankte, und dafs sich darin die Stelle findet (p. 177) 'Chi dubita si quell' mirabile ingegno dotato di sì divina mano e di tante altre facultà, si fosse messo a considerare le reliquie delle antiquità, quelle stupende figure di Montecavallo, quel perfetto Laocoonte, et le terribili attitudini et sforzimenti di quelli doi goiveni ligati dalli serpenti, quell' Hercole grande, carnoso et musculoso, il suelto, gagliardo, morbido Apolline, certi liberi padri o Bacchi et delle donne tante belle Venere, quali ornamenti sariano restati nelli suoi libri della proportione dell' homo?'

Vasari hat dies in seiner Weise dann umgestellt wiedergegeben IX, 264.

Früheres ist mir nirgends zu Gesicht gekommen. Dafs Raphael sich in diesem Sinne ausgesprochen, ist aus mehreren Gründen unwahrscheinlich. Hätte er es aber gethan, so würde diese Aeufserung von grofser Wichtigkeit sein, sie würde auf Raphael selbst volles Licht werfen von einer Richtung aus von der es bisher mangelte. Da die Behauptung nun, Raphael habe dergleichen ausgesprochen, sich so oft findet, so würden sich diejenigen welche den Beleg dafür etwa in petto behielten, besonderen Dank erwerben, wenn sie ihn veröffentlichen wollten. —

Da mir die Schriften welche davon handeln, ob Dürer selbst in Holz geschnitten, nicht gleich zur Hand sind, finde, auf die Gefahr hin dafs bereits benutztes neu vorgebracht werde, folgende Passage hier noch ihren Platz. Passavant, der im ersten Theile des Peintre-Graveur ein Resumé der sich entgegenstehenden Meinungen und der dafür vorgebrachten Gründe giebt, führt sie nicht an.

Opera Alberti Dureri. Arnhem MDCIIII, Bogen X. ij. (ich citire diese Ausgabe da ich Dürers Werk zufällig in ihr zuerst kennen lernte und die Stelle daher anmerkte).

'Darausz kumbt das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen papirs reyst, oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht dez würt künstlicher vnd besser dann eins andern grosses werck daran der selb ein gantz jahr mit höchstem fleysz macht.'

Auch unter den von Heller ausgezogenen Stellen findet sie sich nicht. Wir sehen aus ihr, dafs das Holzschneiden, und nicht etwa blofs das Zeichnen auf den Block, von Dürer zu den rascheren, einfacheren Mitteln, einem Gedanken eigenhändig unmittelbaren Ausdruck zu geben, gezählt wurde. Dafs Dürer mit dem 'manicher' aber sich selbst, oder doch seines Gleichen gemeint habe, geht aus dem Zusammenhange ebenfalls hervor. Hat Dürer hier und da in Holz geschnitten, so braucht ja daraus nicht zu folgen dafs er es immer thun mufste. —

Dürers theoretische Schriften scheinen mir überhaupt des genauesten Studiums würdig. Sein Entwurf für eine Denksäule auf die besiegten Bauern (1525) ist eine so barocke und zugleich dennoch anmuthige Uebereinanderthürmung naturalistischer Elemente,

wie sie Niemand vor ihm und nach ihm zu Stande gebracht hat. Höchst interessant aber die Königsburg welche Dürer construirt. Für einen idealen König baut er ein ideales Schlofs, legt um dasselbe eine Stadt an, deren Besetzung mit Bewohnern er genau beschreibt, und umgiebt das Ganze mit Befestigungen. Kaum dürfte sich ein stärkerer Beweis für das von Pirckheymer hervorgegebene Träumerische in Dürers Natur finden als diese architektonischen Phantasien. Man kann sie nicht anders nennen, denn das praktisch Ausführbare scheint hier fast geflissentlich aufser Augen gesetzt worden zu sein. Dadurch ist ein seltsamer Zug von Freiheit und Grofsartigkeit in seine Pläne hineingekommen. Ich bedenke dafs diese Gedanken Dürers letzte Jahre erfüllten. Dafs er krank und hinschwindend und selbst seinen nächsten Freunden selten sichtbar, in seiner Stube steckend an diesem Buche fortschrieb, dessen buchhändlerischen Erfolg (nach seinem Tode) man heute kaum mehr begreift. Denn auch die Berechnungen der menschlichen Proportionen, die mit fast unbegreiflicher Beharrlichkeit oft bis ins Unmögliche ausgesponnen sind, tragen zuweilen den Charakter blofser Hirngespinnste. —

Einer genauen Untersuchung bedarf das sogenannte Holbein'sche Skizzenbuch des Berliner Museums, das zuerst Dürer zugeschrieben, auf Rumohrs Autorität hin nun dem jüngern Holbein beigelegt wird. Meiner Ansicht nach ist dies eine Unmöglichkeit, doch will ich ebensowenig Dürer nennen. Die Blätter haben drei verschiedene Ueberarbeitungen auszuhalten gehabt und bedürfen einer genauen Vergleichung mit dem was von Dürer'schen Silberstiftblättern vorhanden ist. Dafs der jüngere Holbein diese Blätter nicht gezeichnet haben kann, zum Theil wenigstens nicht, geht schon daraus hervor, dafs der Abt Mörlin Anfang 1510 starb und das Lomenetlin in demselben Jahre aus der Stadt verwiesen ward. Ein zwölfjähriges Kind aber zeichnet dergleichen Portraits nicht. —

Lessing hat sich noch zwei Stellen über Dürer notirt (XI, 335): 'De Durero v. Opmeer, Chronogr. p. 755.' und 'De Dureri artificiosissima pictura v. Joseph. Rosaccerum in Prospectu Mundi, p. 9.' Opmeer enthält durchaus nichts von Belang; das zweite Werk befindet sich auf der Berliner Bibliothek nicht.

EINFLUSS GRIECHISCHER KUNST AUF ALBRECHT DÜRER.

Legen wir die Photographien der Reiterstatue Colleoni's und der griechischen Pferde vor dem Giebel der Marcuskirche nebeneinander*), so ergiebt sich für mich als höchst wahrscheinlich dafs letztere für jenes Modelle gewesen.

Nun aber vergleichen wir mit Colleoni's Reiterstatue Dürers Ritter auf dem Blatte: Ritter, Tod und Teufel. Kein Zweifel kann walten, dafs das Pferd hier eine Nachahmung des venetianischen Pferdes sei. Dürer mufs das Denkmal in Venedig gezeichnet und später (1513) für seine Zwecke verwerthet haben. Den aufstehenden Haarbüschel zwischen den Ohren sogar hat er beibehalten, indem er einen Busch von Eichenblättern daraus machte. Die Verwandtschaft der drei Werke und ihr Verhältnifs zueinander ist so klar und einleuchtend, dafs sie jedem der die betreffenden Blätter vergleichen will, sofort in die Augen springen mufs. In einer Beziehung ist Dürer, aus eigenem Gefühle wohl, zum ersten Originale zurückgekehrt. An Colleoni's Pferde finden sich, unschöner Weise, die Ohren mit den Oeffnungen nach hinten gekehrt: Dürer hat sie wieder nach vorn gerichtet wie dies bei den griechischen Rossen der Fall ist.

Dafs er sich auch diese in Venedig genau angesehen, dürfen wir nicht bezweifeln, ob er sie zeichnete wissen wir nicht. Jedenfalls (soviel hier dieses Wort erlaubt ist) ahmte er im vorliegenden Falle Colleoni's Rofs und nicht eines der Originale nach.

Will man übrigens recht empfinden, dafs Dürer bei Ritter, Tod und Teufel nicht etwa dennoch ein deutsches Pferd vor Augen gehabt, dessen Conterfey nur zufällig mit Leopardi's Werke übereinstimmte, so vergleiche man die beiden Couriere und besonders den Eustachius, welch ganz andere Natur sich da ausspricht.

In welchem Maafse aber verliert Leopardi's Pferd, wenn wir es mit seinen griechischen Urbildern zusammenhalten, die in ihrem jugendlich schlank aufstrebenden Wuchse eine Naturbeobachtung verrathen wie sie kein späterer Meister besessen hat! Leopardi's Pferd,

*) Beide Blätter gehören zu den schönsten Venetianer Photographien und kosten, jedes einzeln, 1 Thlr. 20 Sgr. 'Ritter, Tod und Teufel' ist in einer Visitenkarte für wenige Groschen zu haben.

ehe ich es in diese gefährliche Nachbarschaft versetzte, erschien mir als hervorgegangen aus tüchtigem Studium. Der etwas zu schwere, ein wenig gestreckte Leib, die zu stämmigen Beine die für ihre Kürze doch nicht Masse genug bilden, der steife, beinahe hölzerne Hals; alles konnte getreue Nachahmung eines Lieblingsthieres sein vielleicht, das Colleoni bevorzugte, wie man ja einiges Abnorme des Marc-Aurelischen Pferdes auf dem Capitol so zu erklären versucht hat. Der Vergleich mit den griechischen Originalen läfst diese Annahme als viel zu günstig erscheinen, und das Werk, auf dem der Lebensruhm eines modernen Künstlers sich aufbaute, erweist sich in seinen Eigenthümlichkeiten nur als die unvollkommnere Nachbildung älterer Werke deren Künstlernamen niemand kennt und für die erst die Photographie als stiller Advocat auftreten mufste um den unwiderleglichen Beweis ihrer übermächtigen Schönheit darzubringen.

Es liefsen sich hier Betrachtungen anschliefsen darüber wie die Griechen bei Darstellung von Pferden das Füllenhaft-jugendliche zum Ausgangspunkte nehmen, während später, bei den Römern schon, ausgewachsene ältere Thiere gewählt werden. Endlich, von den allerneuesten Bestrebungen müfste vergleichend gehandelt werden, da sich die moderne Bildhauerei in der Pferdesculptur vielleicht am unbefangensten ausgesprochen hat. Dies hier durchzuführen fehlt es einstweilen noch an Material. Was der Unterschied aber besagen wolle und wie tief es mit der ganzen Anschauungsweise der Griechen verwachsen sei, die immer nur die Blüthe des Lebens im Auge halten, auch das mufs ein blofser Vergleich der Photographien schon, als Ahnung wenigstens, dem Vergleichenden klar werden lassen.

Ob Shakspeare je von Holbein Notiz nahm? In der Einleitung zur Taming of the Shrew finden wir:

We'll shew thee Jo, as she was a maid;
And how she was beguiled and surprised,
As lively painted as the deed was done.

Walpole behauptet (I, 148) der Herzog von Buckingham habe eine Jo und Jupiter von Holbein besessen.

NICHT HANS HOLBEIN DER ALTE, SONDERN AMBROSIUS HOLBEIN, HANS HOLBEIN DES JÜNGEREN VATER.

Niemand dem es um die Wahrheit wirklich zu thun ist wird widersprechen wenn er dasjenige Verfahren das heute unter dem allgemeinen Namen der historischen Methode im Schwange geht, als ein unsicheres bezeichnen hört. Es läuft hinaus auf sorgfältige Anordnung des vorhandenen Materials. Man scheidet es seinem Alter und seiner Beschaffenheit nach, und giebt im allgemeinen der älteren Quelle den Vorzug vor der jüngeren, der originalen den Vorzug vor der abgeleiteten. Jedermann aber weifs dafs diese Untersuchungen auch vom scharfblickendsten Auge nur bis auf einen gewissen Punkt geführt werden können, dafs das was an schriftlichen Aufzeichnungen über die Thatsachen zurückblieb, immer nur unvollständige, verzerrte Schattenrisse sind, und dafs schliefslich doch, wenn ein Gesammtresultat gezogen werden soll, vorgefafste Ideen da sein müssen, subjektive Ansichten eines Schriftstellers, denen zum Beweise er die sich darbietenden Indicien so gut als möglich verwerthet. In allen mir bekannten historischen Forschungen hat es sich niemals um anderes als um die Indicienbeweise idealer Constructionen gehandelt, für die selber man den Beweis ablehnte, die man, um einen jetzt veralteten, ehemals sehr geläufigen Ausdruck zu gebrauchen: aus der Pistole schofs. Ideen werden immer aus der Pistole geschossen werden, scheint mir.

Stehn die Dinge so aber, dann sollte man, möchte es scheinen, nicht zu grofses Gewicht auf die gerühmte historische Methode legen. Und in der That, man beginnt sie zu umgehen bereits und auch gleich die Facta aus der Pistole zu schiessen. Hier nun aber wird eben so wenig irgend jemand dem um die Wahrheit zu thun ist, zugeben können dafs jene, sich als so mangelhaft erweisende historische Methode, bei all ihrer Unzuverlässigkeit, dennoch zu entbehren sei. Sie ist es nicht. Sie liefert nichts sicheres, aber sie bietet die relativ gröfste Sicherheit, und leitet darauf, positive Thatsachen zu finden. Wer sie aufgeben wollte, würde einem Juristen gleichen, der, statt sich auf sorgfältige Zeugenvernehmung einzulassen, gleich den sogenannten sicheren Blick als das von vorn herein Maafsgebende proclamiren wollte, da es auf diesen am Ende doch allein ankomme. Am Ende allerdings. Zum Anfange aber wird er es an

objectiver Feststellung des Thatbestandes ebenso wenig fehlen lassen dürfen, als der Historiker an der Anwendung der historischen Methode. Ich erlaube mir dieselbe im Folgenden auf ein kunstgeschichtliches Factum zu appliciren, das man bisher ohne ihre Hülfe zu constatiren versuchte, ja sogar, wie es scheinen könnte, bereits constatirt hat, und das sich dennoch, sobald man die inductive Methode nüchtern zu Rathe zieht, in ganz anderer Gestalt zeigt. Es wurde angenommen bisher, Holbein der Jüngere sei der Sohn des unter dem Namen des älteren Hans Holbein bekannten Augsburger Malers. Es wird sich zeigen wieweit diese Meinung eine wissenschaftlich erlaubte war, und in wieweit es, von der Erlaubnifs der historischen Methode ausgehend, gestattet sein wird, die Vaterschaft des berühmten Meisters auf eine andere Persönlichkeit zu übertragen.

Die Frage nach der Vaterschaft bei grofsen Männern ist keine so müfsige. Jeder bedeutende Mann ist das Product einer Familienkraft die in ihm gipfelt und deren letzte Repräsentanten Vater und Mutter waren. Ich erinnere an Goethe, der was ihm an geistiger Eigenthümlichkeit aus der Hand des schöpferischen Schicksales zuflofs, in den bekannten humoristischen Versen auf väterliche und mütterliche Eigenheiten zurückführt. Auch fragt Jedermann sogleich bei grofsen Leuten, von wem, wo und wann sie geboren seien, ohne dafs Vater, Ort und Jahreszahl an sich irgend scheinbare Wichtigkeit hätten. Es hat sein Natürliches also, wenn wir auf eine sichere Antwort hier auch bei Holbein einiges Gewicht legen.

Geboren ist Holbein im Jahre 1498. Wo er geboren ist, wissen wir nicht. Allerdings wird Holbein in Basel, gelegentlich seiner 1520 erfolgenden Aufnahme in die Zunft, ‘von Augsburg’ genannt, allein dies kann sich ebensosehr nur auf Augsburg als letzten Aufenthaltsort beziehn, wie das Attribut Basiliensis, das Holbein in England gegeben ward (Unterschrift von Hollars Radirung), auf Basel als letzten Wohnort geht. Ohne Zweifel wurde van Mander durch das in England notorische Factum, Holbein sei von Basel gekommen, zu der Annahme gebracht, dafs er auch dort geboren sei. Der historischen Methode nach nicht mit Unrecht. Und so möge Holbein auf die ihm in Basel zugetheilte Bezeichnung ‘von Ausburg’ (Hegner, p. 48) nun als Augsburger Stadtkind gelten; documentarische Nachweise jedoch über sein Zurweltkommen in Augsburg sind nicht vorhanden.

Zu verwundern übrigens ist dieser Mangel an Documenten nicht bei dem Manne und der ganzen Familie, die, wie alle Nachrichten beweisen, innerhalb der zwei Jahrhunderte die wir von ihr wissen, ein unstätes Leben führte. Kein Mitglied das nicht den Wohnort gewechselt hätte. Auch der uns unbekannte Michel Holbein verläfst auf länger sein Haus, wie die Augsburger Steuerregister zeigen, welche zu 'Michel Holbainin' die Anmerkung fügen: Jr Mann nit by Jr. (Woltmann, p. 362). Uri, Basel, Frankreich, England, Frankfurt, Augsburg, Wien sind die End- und Ausgangspunkte dieser dem schweizerischen Nationalcharakter entsprechenden Beweglichkeit.

1515 verliefs Holbein der Jüngere Augsburg, in seinem 17. Jahre, und wandte sich nach Basel, wo seine früheste Spur eine HANS HOLB. gezeichnete Titelvignette für Froben ist (Pass. P. Grav. IV, 407), scheint von da unbestimmt wann, nach Luzern und Altorf gegangen und 1520 erst sich dauernd festgesetzt zu haben. Bereits 1523 aber ging er nach Frankreich, und gleich darauf nach England, kam zurück, ging wieder, kam noch ein-, zweimal zurück und blieb endlich in London, wo er 1543 starb. Sein Sohn lernt in Paris als Goldschmidt, und wendet sich dann wieder nach Augsburg; dessen Sohn taucht in Wien auf. Hier hat sich die Familie seitdem erhalten, während eine Tochter oder Enkelin in Basel zahlreiche Verwandtschaft hinterliefs. Herr His-Heusler hat hierüber gehandelt. Es ist zu bedauern, dafs seine Untersuchungen in einer provincialen Interessen gewidmeten Zeitschrift ein wenig versteckt sind. Herr His-Heusler würde sich alle Freunde Holbeins zu Danke verpflichten, wenn er seine werthvollen Forschungen zusammengefafst als Buch publiciren wollte.

Derjenige der zuerst über Holbein geschrieben hat, ist Van Mander, der 60 Jahre nach des Meisters Tode in den Niederlanden Nachrichten aufzutreiben suchte. Er giebt Basel als Geburtsort Holbeins an. Wer sein Vater dort gewesen, wisse er nicht. Es habe, berichtet er, in Augsburg ein Maler gelebt Namens Holbein, den man als seinen Vater betrachten könne, dennoch ob er es gewesen und wer sein Lehrmeister gewesen, sei unbekannt.

Abermals 60 Jahre verstreichen und Sandrart giebt in seiner Deutschen Akademie einen Lebenslauf des Meisters. Hier zuerst finden wir 'Hans Holbein den Alten' als Vater unseres Holbein genannt. Nachdem Sandrart der Meinung Van Manders widersprochen welcher Basel als Geburtsort Holbein's anführt, '— so berichtet uns doch',

fährt er fort, (II, pag. 249) 'das Baselische Maler-Zunftbuch eines gewiſzern: Daſz nemlich der alte Hans Holbein, der auch ein guter Mahler gewesen, um vorgedachte Zeit (1498 scil.) als Burger in Augspurg gelebet, von dannen aber sich erst nacher Basel begeben, und daselbst seinen Sohn den jungen Hans Holbein hernach die Kunst gelehret, und in gemeldtes Zunft-Buch, für seinen Lehrling, einschreiben lassen, welches noch mehr bekräftiget das von dem jungen Hans Holbein gezeichnete Contrafät seines Vatters, und desselben Bruders, der auch ein guter Mahler gewesen, (die ich originaliter beyhanden habe, und in der Kupferplatte EE. samt des jungen Holbeins eigner Hand 1512, datirt, dem groszgunstigen Liebhaber mittheile) als bey den erstem diese Wort zu finden: Contrafät von Hans Holbein dem alten Mahler; Bey dem andern aber, Sigmund Holbein, Mahler und Bruder des ältern' etc.

Nun bemerken wir: Sandrart sagt nicht 1) ob er das Baselische Mahler-Zunft-Buch selbst gesehn; 2) wann der alte Holbein nach Basel gegangen; 3) ob der alte Holbein nach Augsburg zurückgekehrt oder in Basel geblieben sei. Er zeigt ferner, indem er sich auſser dem was er offenbar aus Van Mander abgeschrieben hat, nur auf jene Zunft-Buch-Notiz und gar nichts anderes beruft, daſs zu der Zeit wo er selbst sich in Augsburg aufhielt, das Andenken der Familie Holbein daselbst völlig erloschen war. Denn wäre es ihm gelungen dort irgend welche Originaltraditionen aufzutreiben, so dürften wir bei seiner pedantischen Schreibweise als sicher voraussetzen daſs er sie angeführt haben würde, mit derselben Sorgfalt mit der er die in Augsburg noch vorhandenen Werke des älteren Holbein aufgezählt hat.

Wie sehr Sandrart daran gelegen war zu sicheren Feststellungen zu gelangen, zeigen die Schlüsse die er aus einigen in seinen Besitz gelangten Zeichnungen zieht, welche heute in Berlin und England noch vorhanden, zugleich eine genauere Controlle der Art und Weise zulassen in der Sandrart sein historisches Material verwerthete.

Betrachten wir dasselbe näher. Das von ihm angeführte Maler-Zunft-Buch ist heute nicht mehr vorhanden, oder, wenn vorhanden, scheint die gegebene Notiz nicht zu enthalten. Nehmen wir an, es sei vorhanden gewesen, so giebt Sandrart die Notiz weder wörtlich, noch sagt er, daſs er sie im Originale selbst gesehn, noch daſs sie ihm in wörtlicher Abschrift zugegangen. Hauptsächlich käme es

darauf an, ob der ältere Hans Holbein in dem Buche als der Vater des jüngeren bezeichnet war. Wir dürfen dies bezweifeln. Denn was enthalten die von Sandrart angeführten Zeichnungen an Inschriftlichem? Die eine nichts als die Worte Holbein der alt maler; die andere Sigmund Holbein der maler. Beidemale hat Sandrart Zusätze gemacht!

Allein die Erweiterungen dieser Inschriften sind nicht die einzigen Freiheiten welche Sandrart sich gestattet zu haben scheint.

Vergleichen wir Hans Holbein des Aelteren Portrait wie Sandrart dasselbe, schwunghaft in Kupfer gestochen, seinem Buche einverleibt hat, mit dem Originale, das, in der Sammlung des Herzogs von Aumale befindlich, in einer Photographie auf dem Berliner Kupferstich verglichen werden kann, so stellt sich bei offenbarer Aehnlichkeit im ganzen Habitus, doch auffallende Unähnlichkeit der Gesichtszüge heraus, welche auf dem Originale ziemlich grob, auf Sandrarts Stich ganz bestimmt geartete individuelle Feinheit haben. Man könnte diese nun als Resultat von Sandrarts Bestreben ansehen, überall zu verfeinern, das auch bei Sigmund Holbeins Portrait hervortritt. Beim alten Holbein jedoch hat die Sache eine andere Bewandtnifs.

In der Berliner Sammlung findet sich auch das viel besprochene Blatt mit der Jahreszahl 1511 und den sich zugewandten Köpfen von Hans und Ambrosius Holbein, der erstere der Kopf eines etwa 13jährigen Knaben, der andere der eines schon gereiften Mannes. Das Blatt, oft erwähnt und besprochen, bildet in photolithographischer Abbildung das Titelkupfer des Dr. A. Woltmann'schen 'Holbein und seine Zeit.' Sandrart scheint dies Blatt gekannt und den älteren Kopf für eine andere Auffassung des Vaters aus früheren Jahren gehalten zu haben. Die über ihm befindlichen wenigen Buchstaben, in denen Dr. Woltmann die Ueberreste des Namens Ambrosius erkennt, verstand Sandrart nicht, arbeitete vielmehr beide Köpfe, den älteren bärtigen dort und den hier erscheinenden unbärtigen, wie eine Vergleichung offenbar macht, zu einem einzigen Portrait ineinander, welches die zartere Stirn- und Nasenbildung des einen Kopfes, mit dem Haarwuchse des anderen in auffallender Vereinigung zeigt. Warum er von dem Blatte mit der Zahl 1511 nichts sagt, weifs ich nicht, es müfste denn sein dafs er es unter der 'Platte EE' verstand, von der er spricht als gebe sie dies Blatt, und dafs er später, als die Kupferplatten zu seinem Buche verfertigt wurden, andre

Stiche gab als er zuerst beabsichtigte*). Jedenfalls scheint die Zeichnung mit der Jahreszahl 1511 und den beiden Köpfen dazu beigetragen zu haben, Sandrart in der Idee zu bestärken, der Hans Holbein der Alte sei des jüngeren Hans Vater gewesen.

Nehmen wir Alles zusammen was Sandrarts Buch und die vorhandenen Zeichnungen an wirklich probehaltigem Materiale liefern, so ergeben sich folgende Daten:

1. Im Jahre 1511 hat es einen Knaben Namens Hans Holbein gegeben, den ein ungenannter Zeichner an einem ungenannten Orte portraitirt hat.

2. In demselben Jahre gab es einen, ihm vielleicht verwandten Mann, Namens Ambrosius Holbein (wenn wir 'pro' nach Dr. Woltmann's Vermuthung so ergänzen wollen).

3. Zu derselben Zeit hat ein Maler, Holbein der Alte genannt, gearbeitet.

4. Zu derselben Zeit hat ein Maler Sigmund Holbein gelebt.

In welchem Verhältnisse diese vier zu einander standen, mufste ungewifs bleiben. Nur das eine ergab sich wohl: dafs der junge Hans Holbein und Ambrosius Holbein, beide auf demselben Blatte einander gegenüber, sich besonders nahe standen.

Erst in neuerer Zeit hat sich weiteres Material gefunden, und zwar über Holbein den Alten folgendes.

Er scheint identisch mit einem Johannes Holbein welcher sich auf einigen Gemälden so zeichnete und zuweilen 'Civis Augustanus' oder ähnliches hinzusetzte. Es findet sich ferner ein Maler Hans Holbein in Augsburger Steuer- und Rechnungsbüchern. Es werden ebendaselbst dessen Mutter, Frau und Kind, sämmtlich ohne Namen, endlich, es wird ein Sigmund Holbein als sein Bruder angeführt. Es findet sich ferner in dem Nachlafsinventar des Basler Buchhändlers Amerbach das Skizzenbuch eines Hans Holbein senior**) erwähnt. Es wird ferner 1499 ein Hans Holbein als Maler und Bürger zu Ulm nachgewiesen. Endlich, es stirbt 1524 in Augsburg ein Maler Hans Holbein. Die Belege für diese Daten finden wir was Augsburg anlangt in handschriftlichen Auszügen des Herrn

*) Ob diese Vermuthung übrigens das Richtige trifft oder nicht, ist für unsere Fragen hier natürlich ohne alle Wichtigkeit.

**) Keineswegs 'pater' wie man vermuthen sollte.

Archivar Herberger, von Dr. Woltmann am Ende seines Buches abgedruckt; die andern Daten sind an bekannten Stellen zu finden. Fassen wir sie in einen Stammbaum zusammen, so ergiebt sich:

N.
(nirgends erwähnt)

Sigmund Holbein (erwähnt 1506 und 1509)	Hans Holbein (erwähnt 1494—1529) ∾ N. (erwähnt 1508)
	Sohn (erwähnt 1508)

Keine Spur einer Verwandtschaft dieser Leute mit dem jüngeren Hans, noch mit Ambrosius, die auf folgendem, dem Anscheine nach durchaus legitimen Wege nun aber doch in die Familie hineingebracht worden sind.

Sigmund Holbein nämlich siedelt, unbestimmt wann, von Augsburg nach Bern über, wo er 1540 sein Testament macht und seines mit Namen nicht genannten Bruders Sohn, Hans, zum Haupterben einsetzt. Dies Testament wurde zuerst von Hegner publicirt. Ein von Herrn His-Heusler aufgefundenes Actenstück zeigt, dafs die bei Holbeins Uebergang nach London in Basel zurückgebliebene Frau ihren aus erster Ehe erzielten Sohn nach Bern schickt, um zu ihren Gunsten Sigmunds Nachlafs zu erheben. Ohne Zweifel war Hans Holbein der Jüngere mithin Sigmund Holbeins Erbe, und da er von Sigmund selbst als sein Brudersohn bezeichnet wird, ein anderer Bruder jedoch als Hans der Aeltere nicht bekannt war, so mufste dieser des jüngeren Hans Holbein Vater gewesen sein. Danach wäre jener in den Augsburger Papieren vorkommende ungenannte Sohn des alten Hans identisch mit dem jüngeren Hans. Und da ferner eine Notiz unter den Amerbachschen Papieren uns dahin belehrt, der jüngere Hans Holbein habe zwei Brüder, Ambrosius und Bruno, gehabt, so ergab sich daraus, dafs jener mit Hans auf demselben, 1511 gezeichneten Blatte erscheinende Ambrosius ein, wenn auch augenscheinlich bei weitem älterer, Bruder des jüngeren Hans war. Ein weiteres Document, von Herrn His-Heusler aufgefunden und publicirt, nennt einen Sohn des jüngeren Hans mit Namen Philipp, und in Sigmunds Testament finden sich noch drei in Augsburg gebliebene Schwestern. Der Stammbaum scheint sich demnach in folgender Gestalt aufstellen zu lassen:

N.

Sigmund — Hans der Alte — Drei Schwestern

Hans der Jüngere — Ambrosius — Bruno

|

Philipp.

Trotz all dieser Wahrscheinlichkeiten mache ich, das bereits Gesagte zusammenfassend, nun aber auf folgende Punkte von neuem aufmerksam:

1. Sigmund nennt den Namen seines Bruders, welcher Hans des Jüngeren Vater war, nicht; und nirgends, aufser bei Sandrart, wird Hans der Alte als Hans des Jüngeren Vater, oder dieser als jenes Sohn namentlich erwähnt.

2. Nirgends wird der Ambrosius des Berliner Blattes, oder der Ambrosius welcher 1517, laut heute noch vorhandener Notiz des Basler Zunftbuches, Basler Bürger wird, Hans des Jüngeren Bruder genannt, sondern nur an einer Stelle finden wir im allgemeinen die Angabe, es habe drei Brüder Holbein gegeben, Hans, Ambrosius und Bruno, welche alle drei Maler gewesen seien.

3. Nirgends wird gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder Hans, oder Hans nur den einzigen Bruder Sigmund gehabt.

4. Nirgends kommt ein Ambrosius Holbein oder Hans Holbein der Jüngere, wie schon bemerkt, in Augsburger Papieren vor.

Es bleibt mithin die Annahme, dafs Hans der Alte der drei Gebrüder: Hans des Jüngeren und Ambrosius' und Bruno's, Vater gewesen sei, Conjektur. Denn Niemand wird jenem Bezuge Sandrarts auf das Basler Maler-Zunftbuch beweisende Glaubwürdigkeit zugestehen. Beinahe 180 Jahre nach Hans Holbein des Jüngeren Geburt taucht diese höchst ungenügend mitgetheilte, vorher nie erwähnte, nachher niemals mit einem Document zu belegende Notiz Sandrarts auf. Was zumal gegen sie bedenklich machen mufs, ist, dafs Patin, welcher ein Jahr nachdem Sandrarts Akademie erschien, in Basel selbst ein Leben Holbeins als Vorrede zu der bekannten Ausgabe der Moria des Erasmus drucken liefs, mit keiner Sylbe dieser Notiz des Basler Maler-Zunftbuches erwähnt, welches ihm, der sich viel Mühe um Nachrichten gab, in Basel selbst in erster Linie zu Gebote gestanden haben müfste. Man könnte dagegen behaupten, Patin, welcher ein Interesse gehabt Holbein als geborenen

Basler zum Ruhme der Stadt hinzustellen, habe das Maler-Zunftbuch absichtlich unerwähnt gelassen. In diesem Falle aber würde er dann sicher auch die Behauptung, Holbein sei in Grünstadt in der Pfalz geboren, wie Einige behaupteten, übergangen haben.

Sandrart also ist irrelevant. Und was sich aus den übrigen Quellen für den Zusammenhang Hans Holbein des Aelteren und Hans Holbein des Jüngeren als Vater und Sohn ergiebt, ist immer nur das Resultat einer Wahrscheinlichkeitsrechnung ohne sichere Grundlage. Mag diese Rechnung noch so wahrscheinlich sein, es bleibt eine blofse Rechnung. Fände sich mithin, um Beispielshalber dies anzunehmen, die zuverlässige Notiz: Hans Holbein der Jüngere sei Hans Holbein des Aelteren Sohn nicht, so würde nichts übrig bleiben, als einen dritten, unbekannten Bruder Sigmunds und Hans des Alten anzunehmen, dessen Sohn Hans der Jüngere gewesen sein müfste. Oder gar, stellten sich die Dinge so, dafs an glaubwürdigem Orte ein dritter Bruder Sigmunds und Hans des Alten namentlich als Vater Hans Holbein des Jüngeren angeführt würde, so läge kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln, geschweige denn dafs ihrer Möglichkeit irgend etwas entgegen träte, weder etwas sich scheinbar freiwillig sogleich darbietendes, noch etwas das sich weiterher etwa heranziehen liefse. Ja, soweit könnte man gehn, dafs wir den auf dem Berliner mit 1511 bezeichneten Blatte neben Hans Holbein dem Jüngeren erscheinenden Kopf eines Ambrosius, auf die blofse, so bedeutend hervortretende Altersdifferenz hin, für nicht den Bruder, sondern den Vater des nebenstehenden Hans Holbein erklärten. Wäre dies auch eine etwas gewagte Conjektur — es würde in diesem Falle also der jüngere Holbein 1515 nicht mit seinem Bruder, sondern seinem Vater nach Basel gegangen sein — so stände ihr doch nicht mehr entgegen, als was Sandrart's Notiz, Hans der Alte sei mit dem jüngeren Hans Holbein nach Basel gegangen, entgegensteht: der einstweilige absolute Mangel an Beweisen für das Factum. Sonst nichts. Denn der jüngere Holbein könnte trotzdem dafs jener Ambrosius sein Vater wäre, zwei Brüder Namens Ambrosius und Bruno gehabt haben, Ambrosius nach seinem Vater so genannt. Kurz, ich mufs es noch einmal wiederholen: nur das Eine liefse diese Conjektur bedenklich erscheinen, dafs es unzulässig wäre, auf die blofse Möglichkeit hin dergleichen zu erfinden, und dafs die historische Methode solche Annahmen, zu denen

keine Nöthigung vorliegt, abwiese. Unmögliches aber läge nichts vor. Und deshalb, (man verzeihe die Wiederholung): fände sich irgendwo die brauchbare Notiz: Holbein des Jüngeren Vater habe Ambrosius geheifsen und sei mit jenem, im Jahre 1517 Basler Bürger gewordenen Ambrosius Holbein identisch, so müfste dies unentdeckte Faktum sofort, ohne dafs irgend etwas dagegen vorgebracht werden könnte, acceptirt werden.

Und nun: nicht neuentdeckt, sondern seit Jahren bekannt, abgedruckt und wiederabgedruckt existirt ein Document bester Qualität, aus welchem hervorgeht, dafs Ambrosius Holbein, welcher nach Basel berufen ward, Holbein des Jüngeren Vater war! Und man hat diese Angabe, ohne die Echtheit des Documentes auch nur in Frage zu stellen, als Irrthum einfach beiseitigt! Hegner und His-Heusler sprechen sich, ohne Gründe anzugeben, in diesem Sinne aus; Dr. Woltmann läfst das Document, das bei Hegner abgedruckt zu lesen war, überhaupt fort; Mr. Wornum, schliefslich, hat es zwar gesehen, benutzt es auch als echt und zuverlässig, für andere Zwecke aber und indem er das was von Ambrosius Holbein darin gesagt wird ohne weiteres durchaus unberücksichtigt läfst.

Es möge, da Hegners Buch nur in geringem Grade verbreitet ist und Herrn His-Heuslers Aufsätze dem gröfseren Publicum wenig zugänglich sind, das Actenstück hier noch einmal zum Abdruck kommen.

Hegner, p. 31:

'Eine Supplication von 1611, Philipp Holbeins, Kaiserlichen Hofjuwelirs und Bürgers in Augsburg, bei dem Kaiser Matthias um Confirmir- und Besserung seines uralten adelichen Wappens, worin ihm auch gnädiglich willfahret wurde durch einen den 1. October 1612 verliehenen Adel- und Wappenbrief.' Die Supplication fängt an:

'Ew. Kaiserl. Majestät berichte ich hiemit allerunterthänigst, wie dafs meine lieben Vorältern die Holbain (so ihre Ankunft und Geburt auszer Schweizerland mehr als vor zweihundert Jahren haben) unterstehend adeliches Wappen in und allwegen, auch noch ehe und zuvor die schweizerischen Cantonen verändert, und der Adel hin und her an andern Orten sowohl in als auszerhalb des heil. Reichs zertheilt worden, geführet und gebraucht, und sich in ermeldtem Schweizerland erstlich

meines Uranherrn Vater Jacob Holbein in der Stadt Uri*), sein Sohn Ambrosi meines Grofsvaters Vater zu Basel in vornehmen Diensten und Aemtern, mein rechter Anherr Johann in der Mahlerey, als ein zu selber Zeit in ganz Europa weit berühmter Mahler (von dessen Hand E. M. nicht nur Ein sondern viel Stück, unter welchen sonder Zweifel das uralt Holbeinische adeliche Wappen zu befinden, haben werden) gebrauchen lassen, wie nicht weniger mein lieber Vater sel. Philipp Holbein von Basel, weyland Kaiser Karl V und Ferdinand, christseligen Gedächtnisz in Kriegswesen und in anderem Werk. Ich für meine Person aber nun in die achtundzwanzig Jahr u. s. w.' Hier endet entweder v. Mechels heute verlorene Abschrift oder Hegners Abdruck derselben.

Und dieses so einfachen, unverworrenen, für die Familie Holbein höchst wichtigen Actenstückes Bedeutung und Rang war man bei sehenden Augen zu erkennen nicht im Stande! Hegner nennt es seltsam und verworren und begnügt sich mit Ertheilung dieser Attribute, um, ohne auch nur die Absicht einer Beweisführung, zu der Wendung zu gelangen, er citire das Schriftstück nur der Merkwürdigkeit wegen. Herr His-Heusler schliefst sich dieser Auffassung an, obgleich ihm durch das was er über Holbeins Sohn, den Goldschmied Philipp Holbein, selbst zuerst gefunden hat (Beiträge zur vaterl. Gesch. B. VIII) die Vermuthung gar nicht aufsteigen konnte, es möchte, (was übrigens auch Hegner nicht behauptet hat), hier etwa ein Fabrikat vorliegen. Dafs Holbeins leiblicher Enkel von seiner Familie mehr gewufst habe, als der 55 Jahre später schreibende unwissende Sandrart, versteht sich von selbst. Trotzdem behauptet Hegner kurzweg, Philipp Holbein habe sich geirrt. Man könnte, wenn dessen Angaben andere besser beglaubigte widersprächen, allenfalls so urtheilen. Was aber giebt uns hier ein Recht dazu? Möglich ist Irrthum überall; ihn anzunehmen sind wir aber da erst berechtigt, wo sich Anhalt für diese Annahme bietet.

Indessen Hegner und His-Heusler, wenn sie die Supplik von 1611 auch ihrem Inhalte nach nicht benutzen wollten, ihrer möglichen Wichtigkeit nach haben sie sie wenigstens gewürdigt, und als Männer

*) Altorf führt (Bädiker zufolge, andere Autoritäten fehlen mir) den Namen Uri, als Hauptort des Cantons.

denen vor allem um die Sache selbst und treue Sammlung des Materials zu thun war, sie abgedruckt. Es tritt als Entschuldigung hinzu für Hegner, dafs ihm die, vor ihm, von v. Mechel aufgestellte Stammtafel imponirte, welche Hans den Aelteren als Hans des Jüngeren Vater giebt, so dafs v. Mechel im Grunde die erste Vernachlässigung der Supplik zur Last fällt; für His-Heusler, dafs er keine Lebensbeschreibung Holbeins zu liefern beabsichtigte, sondern, ohne selbst Schlüsse zu ziehn, nur in Zeitschriften gelegentlich veröffentlichte was ihm über Holbein Wichtiges unter die Augen kam. Dr. Woltmann läfst die Supplik unbenutzt. Von welchen Grundsätzen Mr. Wornum ausgegangen sein kann, indem er sie nur um zu belegen anführt, Hans Holbein der Jüngere habe einen Enkel Namens Philipp gehabt, bin ich nicht im Stande zu erdenken. —

Der Stammbaum der Familie nimmt nun folgende Gestalt an:

Jacob.

Hans d. Alte. Sigmund. Ambrosius. Ursula. Anna. Margaretha

Hans d. Alte: | N. Sohn.

Ambrosius: Hans d. Jüng. — Wittwe Schmidt. Ambrosius. Bruno.

Hans d. Jüng.: | Philipp. | Philipp.

Von Philipp Holbein, des berühmten Holbein Enkel abgefafst, der, auf den Ruhm seines Grofsvater stolz, sich, wie sich von selbst versteht, gerade zu diesem Schriftstücke die genauesten Daten zu verschaffen bestrebt sein mufste, nennt die Eingabe von 1611 Ambrosius Holbein als Urgrofsvater des Bittstellers. Wäre Hans Holbein der Alte, von Augsburg, Philipps Urgrofsvater gewesen, so würde dies demselben (selbst Augsburger Bürger) um so eher bekannt gewesen sein, als Philipp Holbein, des Bittstellers Vater, nach Augsburg zurückkehrte und über sein verwandtschaftliches Verhältnifs zu dem funfzig Jahre früher ersten Meister der Stadt ohne Zweifel unterrichtet war. Hans Holbein der Alte mufs ohne lebende Nachkommenschaft zu hinterlassen, gestorben sein, denn seine Söhne oder Töchter würden dann doch in seines Bruders Sigmund Testamente, gleich den Schwestern, bedacht oder wenigstens erwähnt worden sein.

Die Bearbeiter des Lebens Hans Holbein des Jüngeren haben

der vorgefafsten Idee zu Liebe: Holbein der Aeltere sei Holbein des Jüngeren Vater, für die, fehlte die Supplik von 1611, allerdings Wahrscheinlichkeit, nicht mehr aber als diese, vorlag, ein Document als unerheblich beseitigt, welches an seiner Stelle nicht umgangen werden durfte, und es ist somit bei der Bestimmung von des jüngeren Holbein Abstammung in derselben Weise mit falschen Schlüssen operirt worden, wie bei vielen andern ihn betreffenden Bestimmungen, zumeist aber bei Feststellung seines Geburtsjahres. Es versteht sich nun von selbst, dafs mit der verlorenen Vaterschaft des alten Holbein zugleich alle die Erzählungen in Nichts zerfallen, welche den jüngeren Hans Holbein als Sohn Hans des Aelteren zum Mittelpunkte haben, und ist überhaupt der Mythus von des jüngeren Hans Holbein Jugendthätigkeit in Augsburg nun als beseitigt zu betrachten. So z. B. die Erfindung, dafs der alte Mann mit den beiden Knaben vor sich, den Holbein der Alte in der Basilica des heiligen Paulus malte, Hans Holbein den Aelteren selbst mit seinen beiden Söhnen Hans und Ambrosius (oder Bruno) vorstelle. Ambrosius Holbein wird in den Augsburger Städtischen Büchern nirgends erwähnt, Hans Holbein der Jüngere gleichfalls nicht. Hans Holbein des Jüngeren Lebenslauf, soweit er uns interessirt, beginnt mit seinem Auftreten in Basel 1515; alles Vorhergehende bleibt als unverbürgt und ungewifs einstweilen sosehr bei Seite liegen, dafs nicht einmal für Conjecturen Anhaltspunkte sich darbieten.

Ein Name des Stammbaumes, wie ihn die Supplik giebt, ist ganz neu, der Jacob Holbeins als Ambrosius' Vater. Dr. Woltmann sagt (p. 69 seines Buches) es stehe fest, dafs Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater gewesen sei. Da unserer Rechnung nach Hans der Aeltere aber Ambrosius' Bruder ist, so mufs für uns Jacob Holbein auch Hans des Aelteren Vater sein, es sei denn dafs beider gemeinsame Mutter etwa zuerst einen Michel, dann einen Jacob, beide Holbein mit Zunamen, zur Ehe genommen. Dies wäre zwar schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie, da Hans Holbein der Alte älter als Ambrosius war, zuerst den Michel und in zweiter Ehe erst den Jacob geheirathet haben müfste; indessen, da Dr. Woltmann sagt: es stehe fest, dafs Michel Holbein Hans Holbein des Aelteren Vater sei, so müssen wir untersuchen, auf welche Gründe hin Michel Holbein als Hans des Aelteren Vater erkannt worden ist.

In den Augsburger Steuerbüchern kommt ein Michel Holbein vor, zuletzt im Jahre 1486. Er besitzt oder bewohnt, zugleich oder successive, Häuser in folgenden Stadtgegenden: vor dem Hl. Kreutzthor, in der Nagengasse, am Pilgrimshaus, in der Salta zum Schlechtenbad, auf dem Diepolt, in dem Predigergarten. Am Diepolt (also nur in derselben Stadtgegend, nicht im gleichen Hause) finden wir 1486 zuerst eine Anna Holbainin, ungesagt ob Mädchen, Frau oder Wittwe. In anderen Stadtgegenden findet sich zu anderen Zeiten derselbe Name, ebenso Ottilie und Margret Holbainin. Möglich dafs diese letzteren beiden identisch waren mit den in Sigmund Holbeins Testamente genannten, allein nicht einmal als wahrscheinlich dürfen wir es ansehen, da die Familie Holbein in Augsburg ziemlich verbreitet gewesen sein mufs und gerade diese drei weiblichen Vornamen es nicht minder waren.

Ein Hans Holbein, nehmen wir an: unser Hans Holbein der Aeltere erscheint zuerst 1494, acht Jahre mithin nach Michel Holbeins letztem Erwähntwerden. Michel Holbeins Frau war 1490 zum letztenmale genannt, ohne Vornamen, als am Judenberg wohnend. Nun finden wir 1496 neben Hans Holbein eine 'Holbainin', seine Frau oder Mutter ?) und zwar wohnt er in der Salta zum Schlechtenbad, in der (aber nur in derselben Strafse!) allerdings vor acht Jahren Michel Holbein gewohnt. 1498 wird zuerst neben Hans Holbein 'seine Mutter' genannt.

Ist diese Mutter nun die Wittwe Michels? und war Michel Hansens Vater? Dr. Woltmann sagt, es stehe fest: Michel sei Hans des Aelteren Vater gewesen. Ich begreife wirklich nicht, was Herrn Dr. Woltmann zu dieser Behauptung bewegen konnte. Im Gegentheil, es steht nicht das mindeste im Wege, da den ausdrücklichen Worten der Supplick von 1611 zufolge Jacob Holbein des Ambrosius Vater war, diesen nun auch als Hans des Aelteren und Sigmunds Vater anzuerkennen. Michel Holbein bleibt einstweilen für uns unbekannt; er lebte in Augsburg, das ist alles was wir wissen, wie es ja dort und in Basel und anderswo mannigfache Holbeins gab, welche mit den unsern in keiner nachweisbaren Verbindung standen.

Dafs Hans Holbein des Aelteren Frau eine Tochter des Malers Burckmair gewesen sei, wie Dr. Woltmann, nach Paul von Stettens Vorgang, vermuthet, ist ein blofser Einfall. Beide Familien wohnten eine Reihe von Jahren am Diepolt zusammen. Dies alles was wir

wissen. Paul von Stetten behauptet zwar, sie hätten in demselben Hause gewohnt; womit aber beweist er dies? Paul von Stetten schrieb seine oft höchst oberflächlichen Erzählungen einige Jahrhunderte nach Hans Holbein des Aelteren Verheirathung, und es liegt kein Grund vor, ihm in dieser Beziehung critische Schärfe zuzutrauen. Aber selbst wenn beide Familien in demselben Hause gewohnt, was bewiese das? —

Wer die Art und Weise kennt, in der bei allem beinahe was Holbein angeht, die einfachsten Fragen in eine künstliche Dämmerung versetzt worden sind, in deren zweifelhaftem Lichte es gelingen konnte, das Offenbare zu ignoriren und das nicht Vorhandene als vorhanden darzustellen*), wird es nur natürlich finden, wenn ich, um vollständige Klarheit herbeizuführen, das Resultat der geführten Untersuchung noch einmal in einer kurzen Reihe von Fragen und Antworten zusammenfasse.

1. Existiren gleichzeitige Acten über Holbeins Geburt und darüber wer sein Vater gewesen sei? — Nein.

2. Wird während Holbeins Lebzeiten sein Vater irgendwie genannt? — Nein, nirgends.

*) Man erwäge unbefangen folgendes: z. B. Der Münchener Sebastiansaltar besteht aus einem Mittelgemälde und den Flügelbildern. Für das Mittelgemälde fanden sich Zeichnungen von der Hand des älteren Holbein. Folglich, sagte man, sind alle diese Gemälde sein Werk. Nein, sagen spätere Kunstforscher, Holbein der Alte hat sie nicht gemacht, denn sie wären zu gut für ihn. Folglich mufs Holbein der Jüngere sie gemacht haben. Diesen letzten Schlufs zieht man, als bleibe gar kein anderer Ausweg.

Safs denn Augsburg nicht voll von Malern damals? War denn Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo er dies Gemälde gemalt haben müfste, dort? Ist (aufser dem Portrait mit der Jahreszahl 1511) eine Spur seiner und seines Vaters Ambrosius Anwesenheit in Augsburg nachweisbar? Ist nicht das Attribut 'von Augsburg', das beiden bei ihrer Aufnahme in die Zunft zu Basel beigelegt wird, der verschiedensten Auslegungen fähig? Man kann diese Fragen nicht oft genug wiederholen. Sobald man sich entschliefst, Holbeins Leben logisch auf Grund dessen aufzubauen, was historisch nachweisbar ist, treten uns sein Wirken und seine Gestalt natürlich und einheitlich entgegen.

Man lernt den Mangel an Methode der sich auf diesem Gebiete bisher gezeigt hat, übrigens milder beurtheilen, wenn man vergleicht was durch ähnliche historische Träumereien sich an Raphael, um nur diesen einen zu nennen, angehangen hat. Grofse Künstler fordern das mythenbildende Vermögen der sie verehrenden Menschheit in ungemeinem Maafse heraus.

3. Wird er erwähnt? — Ja, in Sigmund Holbeins Testament, als Sigmunds Bruder.

4. Wird irgendwo gesagt, Sigmund habe nur den einzigen Bruder: Hans Holbein den Aelteren gehabt, oder ist es aus irgend einem Grunde wahrscheinlich, Sigmund habe nur einen einzigen Bruder gehabt? -- Nein, nirgends, und aus keinem Grunde.

5. Ist das Document von 1611, welches Ambrosius Holbein als Hans Holbein des Jüngeren Vater nennt, irgend verdächtig? — Nein.

6. Widerspricht sein Inhalt irgend anderen vorhergehenden oder gleichzeitigen Nachrichten? — Nein.

7. Wo wird Hans Holbein der Aeltere zum ersten Male Hans Holbein des Jüngeren Vater genannt? — 1675 von Sandrart.

8. Bringt Sandrart haltbare Beweise? — Nein.

9. Zeigt sich Sandrart als in diesen Dingen besonders unterrichtet? — Nein.

10. Ist besonderer Grund zu Zweifeln gegen seine Angaben vorhanden? — Ja, denn Patin welcher gleichzeitig mit ihm in Basel schrieb hat sie nicht.

Niemand wird auf Grund des vorhandenen Materials eine dieser zehn Fragen anders beantworten dürfen. —

Noch einige Worte darüber, Hans Holbein der Jüngere habe, wenn sein Vater bereits Basler Bürger gewesen sei, sich nicht selbst hinterher noch in die Zunft aufnehmen zu lassen nöthig gehabt. Hegner stellt dies (p. 49) auf. Ambrosius Holbein aber war nicht Bürger, (wie Ochs, der das Bügerrodel expreſs darauf hin durchgenommen hat, [V, 394.] nachweist), er war nur Hintersasse. Auſserdem aber, da Hans Holbein der Jüngere zu der Zeit wo sein Vater nach Basel kam, bereits ziemlich in den Jahren vorgeschritten war, wäre eine besondere Aufnahme dennoch nothwendig gewesen.

Auffallend ist, daſs wir von dem jüngeren Ambrosius und Bruno, welche auch Maler gewesen sein sollen, so gar nichts wissen. Nun lautet die Notiz der Amerbach'schen Papiere, in denen diese beiden sich einzig erwähnt finden, folgendermaaſsen (Hegner, 39): 'Cum admissus essem (schreibt Fesch nämlich, dessen Papiere Patin wieder benutzte, dem Hegner folgte) ad inspectionem Musaei Amerbachiani, ab haeredibus audivi, in schedis Amerbachianis reperi, tres fuisse fratres Holbenios, pictores omnes, hunc Johannem, Ambrosium, Brunonem'. Man bemerke, wie ungewiſs die Herkunft der Nachricht

ist. Es existirt eine Notiz Amerbach's über die drei Brüder welche Maler gewesen wären; diese Notiz wollen Amerbach's Erben gesehn haben und erzählen Fesch davon, dieser zeichnet sie auf, und seine Notiz erst wieder, die Patin benutzte, ist das was uns heute vorliegt. Mir will scheinen, da von drei Brüdern die Rede ist welche alle drei Maler waren, als seien vielleicht Hans der Aeltere, Ambrosius und Sigmund gemeint gewesen, und in einer der bei dieser Tradition eintretenden vier Instanzen (es handelt sich das erstemal um mündliche Mittheilung!) sei Sigmund zu Bruno geworden. Doch ist das gleichgültig und kommt kaum etwas darauf an. Nur dafs sich vielleicht gelegentlich eine Bestätigung dieser Vermuthung findet, und es dann Vergnügen machte, im voraus darauf gekommen zu sein.

ANHANG ZUM VORAUSGEHENDEN.

Versucht sei noch die Vervollständigung eines auf Holbein bezüglichen Distichons, welches Dr. Woltmann auf dem MDXXIII gezeichneten Longford Castle-Portrait des Erasmus von der Hand Holbeins*) (Dr. Woltmann muthmaafst im Anschlufse an Mr. Wornum und Andere: 'Quintin Massys') gefunden hat, und das er folgendermaafsen in Seemanns Zeitschrift (1866, p. 204) mittheilt:

ILLE EGO JOANNES HOLBEIN NON FACILE . . MUS
MICHI MIMUS ERIT, QUAM MICHI . . . . T.

Diesen Resten zufolge könnten die Verse etwa gelautet haben — non facile primus, Mihi mimus erit, quam mihi Momus erit; doch scheint fast, Herr Dr. Woltmann habe vielleicht E vermuthet, wo nur I, und MUS wo VIS stand. Verhält sich dies

*) Cf. Holbein's Geburtsjahr, p. 21. Man bedenke: Das Portrait des Erasmus, gemalt für Thomas Morus von Quintin Messis, stellt, wie an bekannten Stellen doppelt bezeugt ist, Erasmus schreibend dar. Ferner, es existirt ein bekanntes Gemälde in England, welches Erasmus schreibend darstellt. Dasselbe ist in der Manier des Quintin Messis gemalt. Ferner, die auf diesem letzteren Gemälde sichtbaren Büchertitel zeigen diejenigen Werke welche Erasmus dem Morus zugeeignet hatte — und trotz alledem soll jenes andere, ruhende Hände und Holbeins Signatur zeigende Gemälde dasjenige Portrait des Erasmus sein, welches Quintin Messis für Thomas Morus anfertigte!

so, dann dürften wir ergänzen: non facilius quis Quis mihi mimus erit, quam mihi Momus erit. Dafs dieses fehlerhafte Epigramm, so echt auch die Jahreszahl MDXXIII auf der Tafel ist, von Holbein selbst auf das Gemälde gesetzt worden sei, wird Niemand glauben. Irgend ein Verehrer mufs es darauf geschrieben haben.

Seltsam aber ist die Uebereinstimmung des Gedankens mit der Inschrift der Ragazer Tafel: Carpet aliquis cicius quam imitabitur. Und diese Inschrift wieder dem Inhalte nach an ihrer Stelle sehr auffallend, da der dargestellte Gegenstand, Herr Dr. Woltmann theilt dies in einem Nachtrage zu seinem Buche selbst mit, sich als eine Nachahmung Memling's erwiesen hat. Nehmen wir dazu dafs die Inschrift dieses kleinen Gemäldes überhaupt erst seit der Zeit zum Vorscheine gekommen ist, wo dasselbe in Augsburg restaurirt und Holbein dem Jüngeren zugeschrieben wurde, so bildet sich die Frage, ob das Motto Carpet aliquis cicius quam imitabitur nicht der Erinnerung an das Non facilius quis Quis mihi mimus erit quam mihi Momus erit, das man irrthümlich für einen Wahlspruch Holbeins hielt, seine Entstehung verdankte. Ich gestehe dafs sich mir diese Vermuthung aufgedrängt hat. Um so mehr, als meiner Behauptung: dafs die in Augsburg gleichfalls neu zum Vorschein gekommene Inschrift Jussu Venerabilis etc. bedenklich sei und den Verdacht einer Fiction nicht ausschliefse, bis heute nicht widersprochen worden ist. Sollte sich bei sachverständiger Untersuchung*) in der That herausstellen, die Inschrift der Augsburger Tafel sei neueren Datums, so dürfte die des Ragazer Gemäldes dadurch zu gleicher Zeit so zweifelhaft werden, dafs sie ohne eine unbefangene Nachprüfung in keiner Weise mehr als echt benutzt werden dürfte.

Freilich ist vorauszusehn, dafs die Unbefangenheit an welche ich hier appellire, sich nach Jahren vielleicht erst beschaffen lassen

*) Es ist mir die Notiz zugekommen, diese Untersuchung sei von einem Gelehrten, dem meine Zweifel an der Echtheit der Inschrift gar nicht bekannt waren, gemacht worden und er habe die Ueberzeugung gewonnen dafs die Inschrift falsch sei. Ich darf, da ich nicht dazu autorisirt bin, weiteres hier nicht mittheilen. Verhält sich die Sache aber so, dann würde eine genaue Nachprüfung alles dessen was bisher von Augsburg her an Material für die Familie Holbein geliefert worden ist, unumgänglich sein, und es wäre zu wünschen, dafs man in München die Sache in die Hand nähme. Diese Fälschung ist wichtiger für uns als die der Nenniger Inschrift, um die sich unsere Regierung mit Recht sofort bekümmerte.

wird, wenn die Fragen über Holbein und seine Thätigkeit der heutigen, meistens journalistischen Behandlung entwachsen sind, und es sich nur um die Sachen nicht aber um Personen handelt.

Ich kann hier noch über einen Stich berichten den Friedrich Weber in Basel kürzlich nach der sogenannten Lais Corinthiaca des Basler Museums vollendet hat. Kaum kenne ich soviel widersprechende Urtheile über ein Gemälde als über dieses. Mr. Wornum tritt für den Einfluſs Lionardo's zuletzt wieder ein. Ich habe früher gezeigt, indem ich auf Holbeins Reise nach Frankreich hinwies, daſs dieser Einfluſs auch ohne die Annahme einer Reise Holbeins nach Italien (die Wornum übrigens gleichfalls für eine unnöthige Conjectur hält) möglich sein konnte. Sei dem wie ihm wolle, das Gemälde ist anziehend und der Stich giebt es vortrefflich wieder.

Wen aber stellt es vor? Hegner hat, ausgehend von der Unterschrift und von Nebensachen auf anderen ähnlichen Portraits derselben Persönlichkeit zuerst wohl die Idee aufgebracht, es sei eine leichte Dame dargestellt. Die in die Falten des Gewandes greifende Hand bringt er mit dem Golde das die andere in zweideutiger Weise ausgeschüttet zu haben scheine, indem sie anderes Gold verlange, in Verbindung. Dr. Woltmann nimmt, ohne übrigens Hegner zu nennen, diesen Gedanken in umfangreicher Weise auf und erkennt sogar in dem auf dem zweiten Basler Portrait derselben Dame sichtbaren Amor ein Kind dessen Vater Holbein sein müsse, da es mit den beiden eigenen Kindern Holbeins auf dem Gemälde welches Holbeins Familie darstelle, eine 'unverkennbare Familienähnlichkeit' habe. Ich führe dies nur an, um die Bemerkung daran zu knüpfen daſs die Provenienz der beiden Kinder mit denen Holbein seine Frau auf dem bekannten Portrait des Basler Museums dargestellt hat, keineswegs fest steht, und daſs ich geneigt bin den darauf befindlichen älteren Knaben für Franz Schmidt zu halten, welchen Holbeins Frau mit in ihre zweite Ehe hineinbrachte.*)

Was die Bewegung der linken Hand anlangt, so bedeutet deren allerdings auffallendes Greifen in die Falten des Rockes dennoch ohne Zweifel nichts besonderes. Man vergleiche die Zeichnungen Holbeins welche eine Anzahl junger Frauen in ganzer Figur

*) Philipp Holbein hat, dem Erlasse des Basler Raths vom 19. Nov. 1545 zufolge, im Jahre 1545 eine sechsjährige Lehrlingszeit hinter sich. Nehmen wir

darstellen, einige davon heben das Kleid genau in der nämlichen Art auf; es muſs damals in Basel die Mode gewesen sein. Allerdings werden diese Zeichnungen im Amerbach'schen Inventar als die Abbildungen leichtfertiger Dirnen bezeichnet, dies also spräche zu Ungunsten der Laïs Corinthiaca, und bestätigte ihren Namen nur. Die Frage aber wäre doch wieder: ob nur diese Art Frauen auf der Straſse sich das Gewand so aufgehoben, eine Manier an der in Betreff anständiger Haltung nichts auszusetzen wäre. Die Familie Offenburg, der die Lais Corinthiaca angehört haben soll, muſs eine in Basel angesehene gewesen sein. Der alte Plater erwähnt in seiner Lebensbeschreibung eines Junkers von Offenburg der mit ihm bei einem Hauskaufe concurrirte. Auf Plater's Buch will ich zukünftige Biographen Holbein's noch aufmerksam machen. Nirgends sonst ist das damalige Basler Leben so natürlich beschrieben. In Armuth und Reichthum arbeitete er sich dort durch Zustände durch, die uns heute kaum mehr begreiflich sind. Wie er als Geselle bei einem Seilermeister in Basel den langen Tag Hanf drehen muſs, kaum genug zu essen bekommt, und Abends in St. Lienhardt, mit der Seilerschürze vor, Vorlesungen über hebräische Sprache hält. Wie er mit seiner Frau dann dort Haus hält. Wie er allmählig in die Höhe kommt. Und um ihn herum der eiserne Egoismus der Bürger, durch den er sich siegreich endlich doch zu ansehnlicher Stellung durcharbeitet. Auch daſs Frankreich den Basler Augen in so natürlicher Nähe lag, geht daraus hervor, da Plater seinen Sohn, welcher Medicin studiert, nach Montpellier sandte. Daſs Holbein

an, er sei etwa 18 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1527 geboren. Setzen wir das Gemälde in's Jahr 1526 etwa, so hätte sich Holbein um 1523 verheirathet und das auf dem Schooſse der Frau sitzende Kind wäre sein ältestes Kind, ein Mädchen, von dem später nicht mehr die Rede ist. Holbein's Sohn konnte so auf dem Bilde noch gar nicht dargestellt sein. Franz Schmidt heirathete 1536, könnte demnach als er mit seiner Mutter gemalt wurde 12 bis 14 Jahre alt gewesen sein und dem widerspricht sein Aussehn nicht, da dies bei Kindern bis zum funfzehnten Jahre, wie allgemein bekannt ist, nur selten eine genaue Schätzung des Alters erlaubt. Wollten wir dagegen annehmen, das Gemälde sei 1529 gemalt, als letztem möglichen Termin (die Zahl auf dem Gemälde zeigt bekanntlich nur 152.) so müſste Philipp Holbein, wenn er mit 12 Jahren in die Lehre kam, damals 3 oder 4 Jahre alt gewesen sein. Sagen wir sogar 5 bis 6: der dargestellte Kopf deutet immer noch einen entschieden älteren Knaben an.

An sich möchte diese Untersuchung müſsig erscheinen. Allein die Art und Weise wie Dr. Woltmann die angebliche Aehnlichkeit des Amors und der Kinder benutzt, zeigt, wie nothwendig es ist, hier auf den Grund zu gehn.

in Frankreich zuerst sein Glück versuchte. war das nahliegendste vielleicht.

Plater redet von der Kunst nicht. Nur ein einzigesmal kam ihm etwas derartiges unter die Hände. Er war Custos bei Myconius zu Zürich, der in der Schule zum Frauenmünster Schule hielt. Als solcher hatte er für das Einheizen zu sorgen und pflegte sich, wenn es fehlte, die Scheiter in der Stadt zusammenzustehlen, wie er denn überhaupt in seiner Jugend mit Betteln, Stehlen, oft sogar Strafsenraub sich durch Deutschland und die Schweiz durchstudirte. 'Eines Morgens,' erzählt er, 'hatt' ich kein Holtz, und wolt Zwingli beym Frauen-Münster predigen vor Tag, und als man zur Predig läutet, gedachte ich: Du hast kein Holtz und sind so vil Götzen in der Kirchen? und dieweil noch niemand da war, gienge ich in die Kirchen zum nächsten Altar, erwütschte einen Johannes, und mit ihme in die Schul in den Ofen, sprach zu ihm: Jäggli, nun bucke dich du must in den Ofen, ob du schon Johannes soltest seyn; Als er anfieng brünnen, gab es wüste grofse Blattern, nahmlich von denen Oehl-Farben; ich dachte: Nun halt still, rührstu dich, das du aber nicht thun wirst, so wil ich das Ofen-Thürlein zuthun, du must nicht heraus, der Teufel trag dich dann heraus. In dem komt Myconii Frau, als sie zur Kirchen in die Predig wolte gehen, dann man zunächst bey der Thür fürgieng; sprach: Gott geb dir einen guten Tag, mein Kind, hastu geheitzet? Ich that das Ofen-Thürlein zu, und sagte: Ja Mutter, ich hab schon verheitzet; dann ich wolts ihren nicht sagen, sie hätte mögen schwätzen; wann es wäre auskommen, so hätte es mich dazumahlen mein Leben gekostet Myconius sprach: Custos, du hast heut wol Holtz ghan. Ich dacht Johannes hat das best gethan. Da wir die Mesz singen solten, geriethen zwen Pfaffen an einander; des der Johannes gewesen war, sprach zu dem andern: Du Luther'scher Schelm, du hast mir meinen Johannes gestohlen. Das trieben sie eine gute Weil; Myconius wuste nicht was das ware, aber Johannes wurde nicht mehr gefunden.' —

Solche Zustände mufs man im Sinn haben, um zu verstehen. was die Bilderzerstörung in Basel später bedeuten wollte. Da mag mancher geholfen haben, nur um sich ein Theil Brennholz zu schaffen.

Ob wohl die Illustration einer solchen Verbrennung in Tschudi's. Schweizerchronik, welche (p. 409) einen aus 'Götzenbildern

geschichteten Scheiterhaufen, zu dem eben noch neues Material herbeigeschleppt wird, darstellt, von Holbein stammt? Es stieg mir bei Betrachtung der kleinen, meisterhaft gezeichneten Composition diese Vermuthung auf. Für die Chronik selbst ist sie schwerlich gearbeitet worden, deren bildlicher Schmuck sehr verschiedenartigen Werthes ist. —

Ich komme noch einmal auf Holbeins Uebergang nach Basel zurück. Herr Dr. Woltmann hat da wo in seinem Buche (p. 177) die Meinungen derjenigen behandelt und widerlegt werden, welche eine andere Jahreszahl als 1516 für diesen Aufenthaltswechsel annehmen, die von mir oben angeführte Stelle Passavants mit Stillschweigen übergangen*). Es erscheint unzweifelhaft, dafs wenn Froben für ein 1515 in seiner Druckerei zu Basel gedrucktes Buch einen 'HANS HOLB.' gezeichneten Holzschnitt benutzte**), hierin, bis auf weiteres, der Beweis gefunden werden müsse: Holbein sei bereits 1515 in Basel thätig gewesen. Dies hat Mr. Wornum denn auch empfunden und den Widerspruch auf seine Weise zu lösen versucht. Holbein, sagt er (p. 135. Anm.) kam erst 1516 nach Basel: dies steht fest. Folglich, schliefst er weiter, ist die Zahl 1515 bei Passavant falsch und es mufs 1516 gelesen werden.

Im Jahre 1516 nämlich mufs Holbein, Dr. Woltmann zufolge (p. 176.), allerdings noch in Augsburg gewesen sein, weil er sonst einige Portraits des ihm zugeschriebenen Skizzenbuches nicht gezeichnet haben könnte. Statt nun zu dem sehr natürlichen Zweifel geleitet zu werden, ob denn dieses Skizzenbuch — (von dem Holbein einen guten Theil als Kind gezeichnet haben müfste, während er einen andern Theil, wenn er 1516 schon in Basel war, überhaupt nicht gezeichnet haben kann, es sei denn dafs er 1516 noch einmal aus Basel nach Augsburg zurückkehrte) — nicht von Jemand anders herrühre als von Holbein, wendet Mr. Wornum sein Mifstrauen gegen Passavant und verfährt ziemlich summarisch gegen diesen. Es lag doch wohl am nächsten, das betreffende, von Passavant

*) Dr. Woltmann scheint sie nicht gekannt zu haben, denn er erwähnt S. 201 den Holzschnitt auf den es hier ankommt, als in 'Druckwerken des Jahres 1516' zu finden. Dies entnahm er offenbar Hegner (p. 154), der den Holzschnitt früher als 1516 nicht gefunden hatte.

**) Mr. Wornum giebt in seinem Life of Holbein (das auf der Berliner K. Bibliothek vorhanden ist) eine Reproduction des Holzschnittes. Auch findet er sich in dem später citirten Bande: Xf 11, 705.

angeführte Buch selbst zu untersuchen. Fand sich 1516 statt 1515 darin, so hatte Passavant sich versehn. Passavant hat sich leider öfter versehen, und Zahlenirrthümer sind leicht möglich und verzeihlich. Hat Mr. Wornum aber das Buch verglichen? Er sagt nichts davon. Mir selbst war dies auch nicht möglich, da sich die von Erasmus edirte Schrift des Lilius, De octo orationis partium constructione auf unserer Bibliothek nur in einer Aldina von 1523 befindet. Allein Panzers sechster Theil wäre auf dem Britischen Museum Mr. Wornum vielleicht erreichbar gewesen? Seite 193 (sub anno MDXV) würde er da das Buch erblickt und Passavant in diesem Punkte correct gefunden haben. Allerdings liefse sich nun behaupten, das Buch möge immerhin 1515 erschienen sein: es enthalte aber den Holzschnitt gar nicht. Dieser Zweifel wäre jedoch zu stark, um ihn kurzweg zu erheben. Für mich liegt um so weniger Grund dafür vor, als ich Holbein nicht für den Zeichner des Berliner Skizzenbuches halte und nichts dagegen einzuwenden habe, dafs er bereits 1515 in Basel für Froben Holzstöcke zeichnete, meinethalben auch schnitt, da der Schnitt dieser und einiger anderer Blätter auffallend ungeschickt ausgefallen ist ohne roh zu sein, wie es bei einem Anfänger natürlich war*). Frobens Druck ward im August 1515 vollendet. Ich darf also, bis auf weiteres, nun annehmen, Holbein sei im Frühjahr 1515 nach Basel gekommen. Sollte einem der geehrten Leser dieses Aufsatzes der Druck von 1515 erreichbar sein, und wollte er mir mittheilen, ob sich der Holzschnitt darin findet, so würde ich Gelegenheit finden diese Nachricht dankbar zu verwerthen, da ich die Absicht habe, meine Untersuchungen über Holbein, unter Hinzufügung einer Reihe von Erörterungen zu denen sich aufserdem noch Veranlassung gefunden hat, zusammenzufassen. —

Holbeins Holzschnittarbeiten für buchhändlerische Zwecke, die, als frühste von ihm bekannte Thätigkeit, in seine ersten Basler

*) Hegner bespricht dies, als zur grofsen Controverse: ob Holbein selbst in Holz geschnitten, gehörig. Dr. Woltmann ist der Meinung, Holbein habe nur gezeichnet, nicht geschnitten, was er (p. 201) beiläufig erwähnt, indem er sich mit Recht auf diese Streitfrage, deren Lösung im höchsten Grade gleichgültig ist, nicht weiter einläfst. Dafs Holbein und Dürer, wenn sie Lust gehabt in Holz zu schneiden, in Holz schneiden konnten, wird Niemand bestreiten. Dafs deshalb, wenn dieser oder jener Holzschnitt besonders geistreiche individuelle Behandlung zeigt, er von ihrer Hand herrühren konnte, versteht sich ebenfalls von selbst.

Zeiten fallen, sind auch deshalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lassen wie er sich an Dürer anlehnte. Man vergleiche auf Holbeins Compositionen die kleinen Kinderengel mit denen auf einigen Blättern des 'Lebens der Maria' von Dürer, oder auf der in Basel befindlichen Handzeichnung einer Maria vom Jahre 1509. Wer diese Vergleichung in Berlin vornehmen will, findet in dem Froben'schen, mit Holzschnitten nach oder von Holbein verzierten Drucke der Utopia von Thomas Morus Gelegenheit. Das Buch ist auf der königlichen Bibliothek vorhanden, (Xf 11,705, klein 4°).

Diese, wenn auch sehr untergeordnete, Mitarbeiterschaft Holbeins an Morus' Werke mufste ihn auch später in England als nicht ganz unbekannt dort erscheinen lassen. Jener 'HANS HOLB.' gezeichnete Holzschnitt (von 1515) war in der Utopia wieder benutzt worden, Holbeins Name somit Morus schon seit Jahren bekannt. —

Der Utopia des Morus sind dessen Epigramme beigefügt. Einige darunter beziehen sich auf Gemälde, ohne jedoch specielles Verständnifs zu verrathen. Auch Epigramme des Erasmus sind dem Bande einverleibt darunter: In picturam fabulae Giganteae; In eosdem fulmine perpulsos; In Tabulam Penthei trucidati; In picturam Europae stupratae. Was darin gesagt ist, entbehrt so gänzlich aber der sinnlichen Auschauung, dafs wenn die Ueberschriften nicht von Gemälden sprächen, Niemand denken würde, Erasmus habe bei diesen Distichen und Jamben gemalte oder gezeichnete Gestalten vor Augen oder in der Erinnerung gehabt; es scheinen blofse Gedankenspiele zu sein, Nachahmungen antiker Epigramme, für welche er Sujets erfand, von denen mir zweifelhaft ist, ob sie jenerzeit überhaupt von einem Künstler dargestellt worden seien.

SCHLUSS.

Ich schliefse mit diesem letzten Hefte des zweiten Bandes diese Blätter ab. Was ich mit ihnen wollte, ist zum Theil erreicht worden. Auch hat die Zahl der Abonnenten stätig zugenommen, und das Interesse für die Sache ist lebhafter geworden, zugleich auch das Gefühl, dafs es bei Behandlung der neueren Kunstgeschichte der-

selben Schärfe und Arbeit bedürfe wie bei anderen Disciplinen. Ich zweifle nicht daran daſs dies Gefühl im Wachsen bleiben und sich daraus das Fach der neueren Kunstgeschichte als stehender Lehrgegenstand auf deutschen Universitäten entwickeln werde. Einstweilen wird es noch zu sehr nebenher behandelt und bietet keinem der sich ihm widmen wollte eine sichere Lebenslaufbahn. Sehr viel ist noch zu thun, ohne das bewuste Ineinandergreifen Vieler jedoch diese Arbeit einstweilen nicht möglich. Was zuerst zu schaffen bliebe, scheint mir, ist eine Heimath in Rom, wo in einer Deutschen Kunstakademie (um im Allgemeinen diesen Namen zu brauchen) deutsche Gelehrte ihren Centralpunkt für gemeinsame Studien finden müssen, aus denen hoffentlich auch ein Kunstblatt hervorgehn wird. Das Interesse dafür scheint sich zu entwickeln; die Wege die man einzuschlagen habe, ergeben sich später von selbst.

Was mich nöthigt, die Herausgabe dieser Blätter jetzt aufzugeben, ist das zu groſse Maaſs von Zeit das sie in Anspruch nehmen. Dies auch der Grund, weshalb sich das Erscheinen der letzten Hefte hinausgezogen hat. Beinahe ganz auf eigene Arbeit angewiesen, und ohne die Aussicht, Hülfsarbeiter, wie sie mir zusagen, in gröſserem Umfange zu gewinnen, bleibt nichts übrig als zurückzutreten. Denen deren thätiges Interesse mich unterstützte, sage ich meinen besten Dank. Vor allem Herrn Major Kuehlen in Rom, dem ich am meisten verpflichtet bin. Auch den deutschen Blättern danke ich, welche hier und da mein Unternehmen erwähnt haben.

Berlin im Mai 1867.

Herman Grimm.

NACHTRÄGE
ZU BAND I.

Seite 16. Vasari erwähnt XII, 113 die 'Casa de' Giambeccari sopra la piazza di San Apostoli.'

S. 19. Eine bessere Ansicht des buonarrotischen Hauses in Jo. Babtista de Cavaleriis, Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt etc. Romae MDLXIX (Auf dem Berliner Kupferstichcabinet zu finden).

S. 23. Basta che io ò trovato Daniello da Volterra che sè morto in 4 di, e dicono di passione danimo chel suo cavallo non venne bene la prima volta, et là auto a rigittare, et ancora è nella fossa sotterato, talchè à messo sottoterra il maestro. Vasari an Borghini. Da Roma la mattina di pasqua 1566. Gaye III, 209.

S. 48. Potevam su montar di chiappa in chiappa. Inferno XXIV, 33.

S. 138. Dürers Gemälde in San Bartolommeo erwähnt von Vasari XIII, 23.

S. 143. Chi sta bene bene, non si muove, italienisches Sprichwort. Guhl II, 249.

S. 144. Uebernacht daufsen bleiben. Ochs, Geschichte von Basel V, 370.

S. 149. Die Ambraser Copie ist noch vorhanden, wie mir Dr. v. Zahn mittheilt. In der Anmerkung von Mechel statt von Machel zu lesen.

S. 166. Clovio besonders hat Dürers Compositionen bei seinen Miniaturen benutzt.

S. 168. Stube scheint nichts anderes zu bedeuten als Zunftstube und sich darauf besonders die Sendung des 'Oelbaumen Holzes' zu beziehen, die im Scherze gemeint war. Es bestärkt mich darin die Anmerkung p. 230 des dritten Theiles der von Hefs herausgegebenen Dichtungen Usteri's.

'In früheren Zeiten pflegten die Bürger von Zürich sich am Sonntag Abend auf ihren Zünften zu versammeln, um sich über die öffentlichen Angelegenheiten zu besprechen. Zur Bestreitung der Einheitzkosten des Zunftstubenofens im Winter schickten sie am Bechtelitag, 2. Januar, durch ihre festlich geputzten Kinder ein paar Batzen unter dem Namen 'Stubenhitzen' auf die Zunft.' —

In Engelbert Werlichs Chronik (Frankf. a. M. 1595) finde ich eine Stelle welche Dürers 'Husseck' erklärt. Seite 257 lesen wir: 'Da auch allhie den zehenden Tag des Weinmonates (1497 scil.) Georg Turzo von Crakaw, Ladislai defs Königs in Vngarn Pfenningmeister (sie nennens ein CammerGrauen) mit Anna Vlrichen Fuggers Tochter Hochzeit gehalten hatte, kame erstlich der gebrauch auff, dafs die Bräute, welche vor diesem, wenn es schon Jungfrauwen waren, mit einer langen Hussacken angethan, auff dem Haupt ein Schleyer mit viel Falten vnnd zweyen Ecken, zu solchem Ehren-

tag pflegten auffzuhaben: nun von der Zeit an, mit hinder sich hangenden Haarzöpffen, vnnd einen Krantz vou Kräutern vñ schönen Blumen auff blofsem Haupt, vñ auch nur in einem engen und nachschleiffenden Oberrock bey vns gen Kirchen geführt werden.'

Im lateinischen Original (Mencken I, 1722) lautete die Stelle:

'Porro celebrante hic X die Octobris nuptias Georgio Thurzone Craccoviense, Ladislai VI Ungrorum regis quaestore, Camerae comitem illi appelant, cum Anna filia Ulrichi Fuggeri, invaluit primum mos ille, quo novae nuptae, quae hactenus etiam virgines, longa palla corpus velatae, et caput plurimarum plicaturarum bicorno peplo, sive flammeolo, redimitae ad id festum fuerunt, retortis capillorum tricis, adpertique cum herbaceo serto vertice, adeoque arctiore, atque caudata tunica solum cinctae, ad templa apud nos deduci occeperint.'

Ueber Werlichs Chronik selbst noch eine Bemerkung. Dr. Woltmann benutzt das Buch in 'Holbein und seine Zeit' als Welser'sche Chronik. Allerdings bildet eine Uebersetzung von Marcus Welsers Acht Büchern Rerum Augustanarum Vindelicarum den ersten Theil der Werlich'schen Chronik. Diese gehen jedoch nur bis zum Jahre 550. Der zweite und dritte Theil der Werlich'schen Chronik, (um den es sich hier allein handeln konnte) besteht in einer Uebersetzung von Gassers Chronik die mit der Welser's nur insofern hier zu thun hat, als in der von Werlich herausgegebenen Uebersetzung Gasser da fortfährt wo Welser aufhört, während Gassers lateinisches Original lange bevor Welsers Buch erschien, bereits vollendet war (s. die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg I. Einl. XLV.) Sehr hübsch, ja anmuthig an manchen Stellen ist bei Werlich die hinter der Vorrede abgedruckte poetische Beschreibung Augsburgs von Salomon Frenzel aus Breslau, kaiserlichem gekrönten Poëten, die im Heumonat 1585 in Augsburg öffentlich vorgetragen wurde. Von bildender Kunst ist nur einmal darin die Rede, an folgender Stelle:

Stattgräben tief vnd hohe Wäll'
    Auch Wassergraben lauffen schnell,
Under den alten Mawren hin,
    Von Mofs vnd Eppich lustig grün.
Visch grofs vnd klein von aller Art,
    Findt man im Graben da verwahrt.

Wenn man innen sie nun schawt,
So ist die Statt auffs schönst gebawt.
Die Gassen weit all nach der Schnur,
In einer Richtung sicht man nur.
Herrliche Häuser vnd Gebäw,
Stehn nach d'ordnung schön vñ new.
Auff allen Strassen sicht man stehn,
Die Gibel hoch von Stein gar schön,
Künstlich gemahlet allzumal
Appelles es nicht bessert wol. —

Ein Vergleich mit Appelles war damals das Gewöhnliche. Frenzels Bewunderung Augsburgs culminirt übrigens in dem, was er zum Lobe des schönen Elsle sagt, deren musikalisches Talent ihn und ganz Augsburg damals bezauberte.

S. 213. Vasari nennt Rosso 'maninconico'.

S. 214. Giulio Leno und Bramante von Giulio Romano portraitirt. Vas. X, 93. Leno tritt in Mantua als Architetto del papa auf. Cf. Campori, Artefici italiani e stranieri negli state estensi, unter Leno.

S. 215. Ueber die Bestallungen der genannten Künstler und Handwerker cf. Archivio Storico III. Parte I. 1866.

S. 223. Zeile 5 von oben lies manus für munus.

ZU BAND II.

S. 7. Vas. VIII, 23. — avanti che la capella di Michelangelo si discoprisse, avendola nondimeno veduta. Das letztere ist ein Zusatz der zweiten Ausgabe.

S. 9. Hab einer dreifsig Jahr vorüber
So ist er schon so gut wie todt

sagt Goethe im Faust. Cf. Düntzer, Goethe's Faust II, 116.

S. 13. Vasari sagt, X, 93, Giulio Romano habe für die Constantinschlacht die Colonna Trajana und Antonina studirt. Ferner, VIII, 29, Raphael habe für die Vertreibung des Attila, in den Stanzen, die Colonna Trajana benutzt.

S. 21. Vas. XI, 70. — la quale (opera) per la bravura nelle figure e per l'astrattezza delle attitudine, non più usata per gli altri, fu tenuta cosa stravagante — XI, 106. — Morto, pittore da Feltro, il quale fu astratto nella vita come era nel cervello e nelle no-

vità — VIII, 31. — e sivede nella sua testa quella astrazione che si vede nel vivo di coloro che sono in estasi. — Vasari scheint beim Diogenes entweder gemeint zu haben, dafs er in sich versunken daliege, oder dafs seine Stellung eine auffallende, unerhörte sei. Wahrscheinlich hat er das letztere sagen wollen.

S. 33. Pollajuolo arbeitet eine battaglia de' nudi, für Spanien. Alle florentiner Künstler haben Abgüsse davon. Vas. V. 100.

S. 42. Zeile 2 von unten, statt ole zu lesen o dole.

S. 43. Z. 10. v. oben, Verse zu lesen statt Strophen. Z. 14. v. o. Grofsneffen zu lesen statt Grofsenkel.

S. 53. Pervicacia est morositas in sermonibus. Pirckheymer, 218.

S. 54. Z. 17 v. u. dategli zu lesen für datagli.

S. 72. Zu erwähnen war auch noch des Herzogs Freude an Dürer. Cf. Düntzer 166. In den Venetianischen Epigrammen spricht Goethe dagegen von Dürers 'apocalyptischen Fratzen'.

S. 110. 7 Zeile v. oben, D'Avalos zu schreiben statt D'avalos.

S. 111. 7 Zeile v. unten, vor 'd. h.' 'sich' zu ergänzen.

S. 116. Für stanza als Atelier cf. Vas. XI, 3. — aveva (Vasari scil.) le stanze nel convento de' Servi per principiare a fore certe storie in fresco de' fatti di Cesare nella camera del canto del palazzo de' Medici. —

Und so kommt öfter vor, dafs die Regierung oder einzelne Behörden geräumige Ateliers vergeben. Auf der andern Seite: grade zu der Zeit wo Raphael Florenz verliefs, malte Morto da Feltro im Auftrage des Gonfalonier Soderini ein Zimmer (camera) des Palazzo mit Grotesken aus (Vas. IX, 108.) Es konnte sich auch bei Raphael um diesen Auftrag handeln.

S. 251. Weitere Bemerkungen über die Lais Corinthiaca finden sich, aus Dr. Woltmanns Feder, im letzten Hefte der Seemannschen Kunstzeitung (II. Jahrg. No. 16, p. 136).

INDEX.

Gedruckt bei A. W. Schade in Berlin, Stallschreiberstr. 47.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Jahrg. II. Tafel I.



Ueber Künstler und Kunstwerke. II. Tafel II.



Nach dem Original photographirt von *E. Milster* in Berlin.



Ueber Künstler und Kunstwerke. Jahrg. II. Taf. V.



SHAKSPEARE'S TODTENMASKE.

THE ASTOR LIBRARY
NY
THE ASTOR LIBRARY
NY
THE ASTOR LIBRARY
NY